francesco de sanctis

Pier delle Vigne • Despre subiectul «Divinei Comedii» • Caracterul lui Dante și utopia sa • «Către Doamna sa»: o poezie a lui Giacomo Leopardi • «Epistolarul» lui Giacomo Leopardi • Settembrini și criticii săi • Omul lui Guicciardini • Ugo Foscolo • Giuseppe Parini • Formă petrarchescă • Critica lui Petrarca • Lumea epico-lirică a lui Alessandro Manzoni • Poetica lui Manzoni • Subiectul romanului «Logodnicii» • «Logodnicii» • Giovani Berchet.

studii critice

editura univers

STUDII CRITICE

FRANCESCO DE SANCTIS

Traducere, cuvînt înainte
și note de ȘTEFAN CRUDU

București, 1982
Editura UNIVERS

În loc de prefață

Francesco De Sanctis s-a născut la 28 martie 1817, la numai cîteva luni după ce (în 1816) Giovanni Berchet, sub pseudonimul Grisostomo, publica, la Milano, cunoscuta sa lucrare *Sul „Cacciatore feroce" e sulla „Eleonora" di Goffredo Augusto Bürger. Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo (Despre „Vînătorul sălbatic" și despre „Eleonora", ale lui G. A. Bürger. Scrisoare jumătate serioasă a lui Grisostomo către feciorul său)*, lansînd astfel primul manifest al romantismului italian și susținînd necesitatea unei literaturi moderne, care să se inspire din viața și din problemele actualității. Și, chiar în anul nașterii lui De Sanctis (1817), Ugo Foscolo publica la Zürich, în forma lui definitivă, romanul *Le ultime lettere di Iacopo Ortis (Ultimele scrisori ale lui I. O.)*

1816—1822 sînt anii în care Leopardi scrie unele dintre cele mai importante poezii ale sale (*Le rimembranze*, 1816 ; *Il primo amore*, 1817 ; *All'Italia*, 1818 și *L'infinito*, 1819) ; sînt anii în care Manzoni scrie *Il conte di Carmagnola*, 1816—1819, *Adelchi*, 1820—1822 (socotită și astăzi a fi capodopera dramaturgiei romantice italiene), *Cinque Maggio*, 1821, și începe să scrie opera sa cea mai de seamă, romanul *I promessi sposi (Logodnicii)*; sînt anii cînd apare, între 1818 și 1819, importanta revistă *Il Conciliatore*, care își propunea să ducă mai departe iluminismul propagat de vestita revistă *Il Caffè* și înfățișa cea mai de seamă susținătoare a principiilor poeticii romantice, contribuind astfel la formarea spiritului patriotic și militant al celei dintîi generații risorgimentale ; sînt, în sfîrșit, anii înfruntării dintre clasicism și romantism, ani în care fiecare tabără caută să-și clarifice pozițiile, să-și exprime principiile, să-și definească țelurile. Sînt însă și anii în care, pe plan politic, se simt începuturile mișcării de redeșteptare națională, cunoscută sub numele de „Risorgimento".

Am stăruit poate prea mult asupra acestor lucruri, dar ele pot defini atmosfera în care se dezvoltă, intelectual și politic, tînărul De Sanctis. Și este meritul lui de a fi știut să îmbine în chip fericit idealurile literare cu cele politice, mergînd pînă la identificarea lor, în clocotul evenimentelor cu care este con-

temporan și care îl formează și îl angajază. Întreaga viață și întreaga operă a lui De Sanctis oglindesc idealurile Italiei vremii sale, Italie care luptă pentru independența întregului popor italian și pentru unitatea lui națională. Patria, libertatea, unitatea, au fost idealurile cele mai înalte care i-au strălucit în față și care îi însuflețeau întreaga activitate.

Pentru a înțelege mai bine toate acestea, pentru a pătrunde mai adînc în procesul acesta de identificare a omului de cultură, a intelectualului, a profesorului, a criticului și a istoricului literar care a fost Francesco De Sanctis, este nevoie să zăbovim puțin în desișul datelor biografice, pentru a le alege dintre ele pe cele mai semnificative, pe cele în stare să caracterizeze cît mai pregnant figura acestui reprezentant strălucit al culturii italiene din veacul al nouăsprezecelea.

★

Născut în anul 1817, la Morra Irpina, un sat din Campania, în Regatul celor Două Sicilii, ca fiu al unui judecător supleant a cărui familie participase la mișcarea carbonarilor, Francesco De Sanctis dovedește încă din copilărie o nesecată poftă de lectură, care-l va însoți toată viața. Pînă la nouă ani, a trăit în satul natal, unde un anume Pietro Donato l-a învățat nu numai scrisul și cititul, dar și conjugarea și declinarea. Între nouă și patrusprezece ani se află la Napoli și învață în școala unui frate al tatălui său: „*zio* Carlo". Era un fel de gimnaziu, iar materiile ce se predau erau, între altele, Retorica, Poetica, Istoria, Cronologia, Mitologia, Antichitatea greacă și romană. În orice caz, „ca să tragem o concluzie, grecește știam puțin, latina nu o înțelegeam decît după o laborioasă punere în ordine a cuvintelor și nu eram în stare să o citesc și, cu atît mai puțin, să o scriu; scriam italienește într-un stil pompos și retoric, o italiană curentă, jumătate franceză, în felul lui Beccaria și al lui Cesarotti, care erau favoriții mei. Și astfel, plin de îngîmfare, cu un imens și haotic bagaj de cunoștințe, dar cu puțină judecată, terminam acești cinci ani de învățătură". [1]

---

[1] F. De Sanctis, *Ricordi*, cap. II, p. 517, în *Scelta di saggi critici e ricordi*, a cura di G. Contini.

Pînă la șaisprezece ani, pentru a-și completa cunoștințele, a mai urmat, tot la Napoli, cursurile școlii ținute de abatele Fazzini, care corespundea cu liceul și unde, timp de doi ani, a studiat în deosebi filozofia, familiarizîndu-se cu operele lui Locke, Condillac, Trancy, La Mettrie, Voltaire, Diderot, Rousseau, Leibniz și mulți alții.

Îndemnat de familie să se îndrepte către avocatură, tînărul De Sanctis începe apoi să studieze dreptul în școala abatelui Garzia, una dintre cele mai reputate școli superioare din Napoli de pe atunci. Aici nu rămîne însă decît cîteva luni, căci un prieten, Costabile, cu care fusese coleg la școala abatelui Fazzini, îl atrage în școala de limbă și literatură italiană a marchizului Basilio Puoti, cel care, după cum recunoaște însuși De Sanctis, avea să-i influențeze puternic viitorul, căci tînărul va fi repede cucerit de lecțiile acestui aprig apărător al purismului, autor al unei gramatici a limbii italiene și al unui dicționar al franțuzismelor care pătrunseseră în limba de toată ziua și se cereau îndepărtate din vorbirea oricărui italian cultivat.

În procesul de formare a viitorului critic și istoric literar, a cărui întreagă pregătire intelectuală este produsul școlilor particulare din Napoli, școala marchizului Puoti ocupă un loc aparte. Cucerit de problemele de gramatică și de stil, De Sanctis se leagă tot mai mult de dascălul său, care face din el, mai întîi, elevul preferat, iar apoi colaboratorul cel mai apropiat, încredințîndu-i, într-o școală anexă, anume înființată, instruirea elevilor mai slabi. Și va fi acesta începutul unei activități didactice căreia De Sanctis îi va închina peste patruzeci de ani de viață, punînd la temelia ei tot sufletul său, toate cunoștințele sale, și făcînd din ea punctul de pornire al întregii sale opere scrise.

Basilio Puoti moare în 1847, iar De Sanctis păstrează mai departe școala, pe care nu o părăsește decît în 1848 cînd, după o scurtă guvernare liberală, ca urmare a revoluției din 1848, vede restaurat absolutismul regal. Remarcat ca exponent al intelectualilor democrați, De Sanctis este silit să renunțe la școală și să părăsească orașul Napoli. Iar pentru a-și cîștiga existența, va fi nevoit, în 1849, să plece în Calabria, unde, la Cosenza, în casa baronului Francesco Guzolini, cunoscut pa-

triot şi liberal al vremii, va funcţiona ca preceptor pînă în decembrie 1850, cînd va fi arestat, sub învinuirea născocită de a întreţine legături cu unii tineri exilaţi, aflaţi în rîndurile patrioţilor, şi, în ciuda protestelor sale, nu va fi eliberat decît în iulie 1853, impunîndu-i-se să plece în America de Nord. Ajunge însă numai pînă la Malta, iar de acolo, cu un paşaport piemontez, se îndreaptă spre Torino, unde se şi stabileşte. Deschide şi aici un curs particular de limbă şi literatură italiană, destinat celor ce-şi terminaseră studiile obişnuite, şi predă, totodată, lecţii de literatură într-un pension de fete. Sînt de remarcat, în această perioadă, atît lecţiile asupra *Divinei Comedii*, care stîrnesc un adevărat entuziasm, cît şi articolul despre *Evreul din Verona, romanul părintelui Bresciani*, care-i asigură simpatia anticlericalilor, datorită, mai ales, curajului de a arăta mediocritatea şi caracterul primejdios al acestei opere. La Torino, De Sanctis se impune tot mai mult ca un intelectual generos şi plin de entuziasm şi ca un profesor strălucit, lecţiile sale stîrnind admiraţia ascultătorilor. Nu este deci de mirare că, în 1855, De Sanctis este invitat să ocupe catedra de literatură italiană de la Politehnica din Zürich, unde şi pleacă, în primăvara anului 1856, cu regretul de a părăsi Italia şi, mai ales, Piemontul. Rămîne la Zürich vreme de patru ani, şederea aici însemnînd, atît prin cursurile universitare pe care le-a predat, cît şi prin conferinţele ţinute pentru publicul larg, începutul propriu-zis al operei de critic şi de istoric literar a lui De Sanctis.

Înapoiat în patrie, în 1860, în plină luptă de unificare a Italiei, De Sanctis este numit de Cavour ministru al învăţămîntului, începîndu-şi astfel activitatea de om politic, pe care-o va continua, ca deputat şi ca ministru, vreme de aproape două decenii, dovedind şi în felul acesta o conştiinţă civică elevată, „opera sa politică fiind una de educaţie morală, de formare a unui om nou, în speţă, a intelectualului democrat“.[1] Recunoscînd existenţa Italiei, De Sanctis remarca totuşi absenţa italia-

---

[1] Nina Façon, *Introducere* la F. De Sanctis, *Istoria literaturii italiene*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1965, p. 16.

nului și recunoștea astfel lipsa de maturitate politică a patriei sale.

*

Terminată în 1871, cînd apare cel de al doilea volum al ei (după ce primul apăruse în 1870), *Istoria literaturii italiene* este opera cea mai de seamă a lui De Sanctis și una dintre cele mai strălucite istorii literare din întreaga cultură umană. Este un adevărat monument, închinat de autorul său marelui idol pe care l-a adorat întreaga viață și care se cheamă literatură italiană. Dar este și propriul său monument, căci în ea putem descifra toate idealurile lui De Sanctis. Nu este vorba de o lucrare de erudiție declarată, căci autorul ei nu prețuia datele seci, interesul său îndreptîndu-se către interpretarea faptelor de viață, a particularităților de artă, și socotea că este mai utilă urmărirea drumului gîndirii și al formei, în dezvoltarea lor, fără a pierde vremea cu conjecturi ori cu presupuneri de importanță minoră. Scrisă cu pasiune și subordonată întru totul idealurilor autorului său, era firesc ca, uneori, acesta să fie nedrept sau aspru cu unii dintre scriitorii studiați. Ne gîndim, în deosebi, la Pietro Aretino și la Francesco Guicciardini. Și fiindcă asupra lui Guicciardini vom reveni cînd ne vom ocupa de *Studii*, să ne oprim puțin asupra cazului Aretino. Cu acesta, căruia, ca scriitor, nu-i ignoră unele calități, De Sanctis este de o neobișnuită asprime, căci vede în el portretul viu al lumii pozitive a lui Guicciardini, respectiv a veacului al XV-lea, în forma ei cea mai cinică și cea mai depravată. Marele critic îi reproșează lui Aretino viața sa lipsită de scrupule, caracterul său avid, lipsit de prejudecăți, violent, folosirea lingușelilor și a șantajului și socotește că, după moartea lui Aretino, întreaga glorie de care acesta s-a bucurat în viață s-a risipit cu desăvîrșire, operele lui au fost date uitării, iar amintirea lui a devenit rușinoasă, așa că un om binecrescut n-ar cuteza să-i rostească numele în fața unei femei. Am folosit aici aproape cuvînt cu cuvînt spusele lui De Sanctis, căci toate acestea ne obligă la unele precizări. Se poate ca, parțial, unele dintre aceste afirmații să fie adevărate. Aretino însuși le mărturisește cu franchețe pe cîteva dintre ele. Accentul însă,

cînd este vorba de judecarea unui scriitor de către posteritate, nu mai poate să cadă pe faptele lui de viață ci pe creația lui literară. Iar critica modernă a știut să opereze acest *distinguo* în ceea ce-l privește pe Aretino și vede astăzi în el un înaintaș al gazetăriei moderne, un comediograf înnăscut, din ale cărui opere dramatice s-au inspirat și Molière, și Shakespeare, și alții, un mînuitor de seamă al limbii populare, în care-și fac loc cuvinte din toate regiunile Italiei, un dușman necruțător al desfrîului și decăderii morale din mînăstiri, în special, și din Biserică, în general, un fin cunoscător al sufletului omenesc, pe care-l analizează sub toate aspectele.

Nedreptatea arătată față de Guicciardini și, mai ales față de Aretino, osîndirea lor cu atîta ușurință, nu răpesc totuși nimic nici din frumusețea *Istoriei literaturii italiene* a lui De Sanctis, nici din patriotismul fierbinte care l-a însuflețit pe autorul ei, nici din tendința educativă pe care o simți străbătînd-o ca un fir roșu de la începutul și pînă la sfîrșitul ei. Și poate că tocmai dîrzenia cu care a fost scrisă face din ea nu atît o operă științifică, cît, mai ales, una literară, ce poate fi citită, și astăzi, cu pasiune și interes.

Oprindu-și *Istoria literaturii italiene* în pragul celui de al nouăsprezecelea secol, De Sanctis a intenționat să o completeze cu un al treilea volum, care urma să se ocupe de literatura secolului al XIX-lea și să cuprindă cursurile pe care le-a ținut începînd din 1872, la Universitatea din Napoli, precum și studiile și conferințele din ultimii zece ani de viață. Gîndul acesta n-a mai putut fi adus la îndeplinire, iar materialele respective au rămas de sine stătătoare, suferințele trupești împiedicîndu-l pe marele meșter să le prelucreze și să le toarne în tiparele atît de pretențioase ale *Istoriei literaturii*.

În ce ne privește, nu vom stărui însă asupra lor, scopul acestui scurt cuvînt înainte fiind, mai ales, acela de a prezenta *Studiile critice* ale lui De Sanctis și de a justifica alegerea celor cuprinse în volumul de față.

*

Prima culegere a *Studiilor critice* ale lui De Sanctis a apărut în anul 1866, la Napoli, sub îngrijirea lui Francesco Montefredini, care a adăugat și o scurtă prezentare a autorului și a

operei sale. Trei ani mai tîrziu, adică în 1869, *Studiile* apar într-o nouă ediție, revăzută și completată de autor cu încă șapte studii, dar fără prefața lui Montefredini. În 1872, De Sanctis publică un volum de *Noi studii critice*, cărora, în 1879, la a doua ediție, le adaugă încă douăsprezece titluri. Acestea sînt deci edițiile care stau la baza tuturor retipăririlor ulterioare. Ca și în *Istoria literaturii italiene*, De Sanctis supune și aici totul unei judecăți critice amănunțite, analiza literară avînd pentru el, întotdeauna, un scop polemic, larg cultural și politic. El nu scrie de dragul de a scrie: cercetînd trecutul literar, De Sanctis caută, și izbutește, să îl lege de prezent, explicînd astfel racilele vieții publice italiene, atît pe plan moral, cît și social și politic.

În centrul tuturor preocupărilor sale se află întotdeauna omul și același lucru îl cere el literaturii: să nu uite niciodată omul, cu firea lui, cu grijile lui, cu preocupările lui, cu necazurile și cu bucuriile lui. Restituindu-l pe Dante poeziei, descoperind fațetele cele mai strălucitoare ale *Divinei Comedii* și ridicîndu-se cu vehemență împotriva celor care vedeau în ea o operă teologală, morală, filozofică sau politică, De Sanctis nu uită să precizeze că: *Infernul este una dintre fețele lumii: este societatea ticăloșilor, regatul răului, al greșelii, al urîtului, istoria păcatelor omenești, puse astfel anume laolaltă; nu există numai succesiune, ci și conexiune; nu-i numai mișcare, ci și progres; iar progresul infernului însemnează regres, un regres statornic de la uman la bestial, de la spirit la carne* [1].

Om al veacului său, De Sanctis merge însă și mai departe: recunoscînd că restul comentatorilor, împreună cu comentariile respective, „reprezintă vremea lor", el nu se sfiește să afirme că „soiul acesta de comentarii, gramaticale, retorice, istorice, alegorice, nu mai sînt îngăduite astăzi". Cere deci ca în zilele noastre, după mai bine de cincizeci de ani de cînd știința „a pornit-o pe alte căi", Dante să fie înțeles potrivit exigențelor prezentului. Și ni se pare deosebit de ascuțită analiza pe care De Sanctis o face conceptului de sinucidere, pentru a-i urmări schimbarea de sens intervenită de-a lungul veacurilor. Sinuci-

---

[1] Vezi eseul *Pier delle Vigne* din acest volum (p. 21).

derea, spune De Sanctis, a înfățișat ultima virtute a celor din antichitate. În plină disoluție a oricărui principiu moral și a oricărei credințe, om liber era socotit cel care știa să moară. Departe de a fi ceva abstract, libertatea era un lucru concret; iar cînd dădea de obstacole de nebiruit, care i-ar fi pus în primejdie libertatea și demnitatea sa de om, anticul, pentru a rămîne liber, își lua viața. În vremurile moderne, odată cu ivirea creștinismului, conceptul se modifică. Libertatea se află în suflet, nu în afară, ci înăuntrul nostru, iar omul este liber chiar și în închisoare, căci sufletul îi este liber. Sinucigașul antic era deci un erou; sinucigașul creștin este un laș. În vechime, actul sinuciderii înfățișa o virtute; în vremurile moderne el este un păcat.

Toate acestea, spune însă De Sanctis, sînt generalități. Este un fel de a pune problema, valabil și pentru elocvență, și pentru poezie, și pentru istorie, și pentru știință, și pentru pictură, și pentru sculptură. Și-atunci, se întreabă De Sanctis, ce îl deosebește pe Dante, cînd îl aduce în scenă pe sinucigașul Pier delle Vigne, de toți ceilalți, care au vorbit sau care ar vrea să vorbească despre sinucidere? Trebuie găsit, așadar, acel punct de plecare care să fie propriu poeziei și propriu lui Dante. Și nu-l putem găsi decît în înțelegerea faptului că poetul nu expune simple idei, ci o dramă, pe care unul dintre protagoniști, sinucigașul, o povestește, înfățișînd îndurerat întîmplările care l-au împins la acest act, prin care a despărțit nestăpînit ceea ce natura unise laolaltă: sufletul de trup. Iar „despărțirea aceasta împotriva firii, care în viață este opera unei singure clipe de pasiune oarbă, Dante o face veșnică", după cum veșnică este și „rana pe care și-a provocat-o sinucigașul", căci și suferințele lui vor fi veșnice. „Infernul sinucigașilor, comentează De Sanctis, este sinuciderea repetată veșnic, în fiecare clipă"[1]. În felul acesta, ideea se preschimbă în poezie, o poezie ce învăluie faptele într-o armonie bogată, care, pornind de la fantastic și de la misterios, se îndulcește treptat, pînă ajunge la tonurile suave ale realității umane.

---

[1] Vezi eseul *Pier delle Vigne* din acest volum (p. 28).

Analizînd poezia dantescă într-un alt studiu, intitulat *Subiectul Divinei Comedii*, De Sanctis ni-l înfățișează pe Dante drept un om viu, protagonist al lumii sale, care, pătrunzînd în regatul umbrelor duce cu sine acolo „toate pasiunile sale de om și de cetățean, făcînd să răsune de freamăte pămîntene pînă și liniștitele bolți ale cerului". Poetul este un fel de „punte aruncată între cer și pămînt", iar „în sînul infinitului renaște finitul; reapare istoria, reapar caractere și pasiuni. În imobilitatea viitorului trăiește și se agită Italia, ba chiar Europa veacului al paisprezecelea, cu papa și cu împăratul său, cu regii și cu popoarele sale, cu moravurile sale, cu greșelile sale, cu pasiunile sale. Este drama acelui secol, reprezentată în cealaltă lume și scrisă de un poet care este el însuși unul dintre actori".[1] Iar poezia îmbrățișază astfel totul, întreaga viață, cerul și pămîntul, timpul și veșnicia, umanul și divinul; în lumea de dincolo vedem lumea noastră căci ne leagă de personajele pe care le întîlnește poetul nu trecătoare asemănări de veșminte, ori de titlu, ori de patrie, ci asemănarea sufletească, adică ceea ce în om este și rămîne veșnic.

O deosebită importanță în evoluția ideilor lui De Sanctis o au lecțiile asupra lui Petrarca, ținute la Zürich în anii 1858—1859, din care a luat naștere cunoscutul *Eseu* despre Petrarca. Din acesta am inclus în volumul de față introducerea *(Critica lui Petrarca)* și capitolul al V-lea *(Formă petrarchescă)*. Nici aici, De Sanctis nu se mulțumește să facă o simplă analiză a operei lui Petrarca, ci, lăsînd să se întrevadă încă de pe atunci viitoarea linie de expunere a *Istoriei literaturii italiene*, întreprinde un adevărat rechizitoriu împotriva tradiției aulice, retoric-arcadice din literatura italiană, descoperind începuturile acestei tradiții în însuși Petrarca, iar prima ei manifestare mai însemnată în petrarchism. De Sanctis combate acest fenomen negativ în toate ipostazele sale, indiferent că e vorba de manierismul anumitor creații literare ori de efectele lui nocive asupra gîndirii și comportamentului italienilor.

Recunoscînd că Petrarca refuză cuvintele și gîndurile comune, De Sanctis îl acuză pe marele poet de o anume idolatrie

[1] Vezi studiul *Despre subiectul „Divinei Comedii"* din acest volum (p. 48).

a cuvîntului, dar nu ca mijloc de exprimare a ideii, ci desprins, luat în sine, ca sunet, din dorința ca forma să fie frumoasă prin ea însăși, fără nici o legătură cu subiectul. În felul acesta se-ajunge ca unele dintre poeziile lui Petrarca să ne rămînă în minte ca simple motive sau melodii, ca versuri și ca fraze indezlînate, conținutul pierzîndu-se cu desăvîrșire, la fel întîmplîndu-se în toate cazurile în care poeții sau criticii nu contenesc să proclame atotputernicia formei, declarînd conținutul drept un nimic, lipsit de importanță. Cu aceeași vigoare, însă, De Sanctis ia atitudine și împotriva celor care susțin că singur conținutul este important. Și unii, și alții, deci, spune criticul, despart conținutul și forma, ca și cînd ar fi vorba de o combinație chimică. „Adevărul este, o spune răspicat De Sanctis, că în Poezie nu există, propriu zis, nici conținut, nici formă, și că, la fel ca în natură, ele se confundă între ele. Marele poet este cel care ucide forma, așa încît aceasta se identifică cu conținutul. Forma este oglinda care-ți îngăduie să treci imediat la imagine, fără să-ți dai seama că la mijloc se află sticla“.[1]

Asupra acestei probleme, a formei și a fondului, De Sanctis va reveni, în 1869, într-o notă de subsol la studiul *Settembrini și criticii săi*[2], unde va pune direct problema așa-numitei *artă pentru artă* și a corolarului ei, care este independența artei. Polemizînd cu criticul Bonaventura Zumbini, în legătură cu un studiu al acestuia cu privire la *Lecțiile de literatură italiană* ale lui Luigi Settembrini, De Sanctis îl acuză de a separa forma de conținut, ca și cînd ar fi vorba de culorile de pe paletă, care pot fi plasate și combinate după dorința pictorului. Independența artei, afirmă De Sanctis, este întîiul canon al tuturor esteticilor și întîiul articol al *Credo*-ului, fără această temelie nefiind posibilă nici o estetică. Iar critica științifică nu s-a născut în ziua în care conținutul a fost dat la o parte ori a fost declarat fără importanță, ci atunci cînd el a fost plasat la locul său și a fost considerat un antecedent, ori un dat al problemei artistice. Orice știință își are apriorismele sale, antecedentele

[1] Vezi studiul *Formă petrarchescă* în acest volum (p. 242—3).

[2] De Sanctis, *Saggi critici*, a cura di G. Cazzeri, vol. III, p. 16 (nota lui De Sanctis).

sale, iar apriorismul esteticii este, printre altele, conținutul abstract. Conținutul trebuie să trăiască, să se frămînte în creierul artistului și să devină formă, urmînd a se identifica cu conținutul numai în măsura în care va fi artă. Forma nu există *a priori*, nu este ceva care să reziste singură și despărțită de conținut, ca un fel de podoabă ori veșmînt, ori aparență, ori ca un adaus al acestuia, ci este, dimpotrivă, generată de conținutul activ în mintea artistului. Cum este conținutul, așa este și forma.

Iar conținutul este activ, tocmai pentru că-și are poezia sa. Frumosul său natural are ceva propriu, care impresionează și pune în mișcare creierul artistului și care apare în formă. Acolo, în formă, criticul regăsește conținutul, deși nu îl mai descoperă ca natură, ci ca artă, nu cum era, ci cum a devenit, dar veșnic el însuși, cu valoarea lui, cu importanța lui, cu frumosul lui natural, îmbogățit, și nu sărăcit, în devenirea aceea. Conținutul nu este deci indiferent, nu este trecut cu vederea; apare de două ori: întîia oară, natural ori abstract, cum era; a doua oară, ca formă, cum a devenit.

Atunci cînd conținutul, oricît de frumos și de important ar fi, a rămas inactiv în mintea artistului, care i-a răpit forța ori l-a stricat, ori atunci cînd nu a avut suficientă virtute generativă, așa că forma îl cuprinde slab, ori fals, ori viciat, atunci, deci, conținutul poate fi însemnat prin sine însuși, dar, ca literatură sau ca artă, nu are nici o valoare.

„Și, dimpotrivă, își încheie De Sanctis nota, conținutul poate să fie imoral ori absurd, ori fals, ori frivol; dar dacă, în anumite vremuri și în anumite circumstanțe, a acționat cu putere în creierul artistului și a devenit o formă, el va fi nemuritor. Zeii lui Homer au murit: Iliada a rămas. Pot să piară și Italia, și orice amintire a Guelfilor și a Ghibellinilor: va rămîne *Divina Comedie*. Conținutul este supus tuturor vicisitudinilor istoriei; se naște și moare: forma este nemuritoare".

Numeroase comentarii a stîrnit și continuă să stîrnească încă și astăzi studiul intitulat *Omul lui Guicciardini*. De Sanctis întreprinde aici o analiză a problemelor Italiei moderne, căutînd în trecut rădăcinile relelor de care suferea aceasta și susținînd că omul lui Guicciardini, lipsit de morală și cinic, egoist și veșnic păzitor al propriilor sale interese, în dauna celor ale

colectivității, stă la baza „corupției italiene", continuînd de fapt să trăiască și ținînd în loc mersul înainte al Italiei. Portretul pe care i-l face lui Guicciardini ca om ține în mare măsură de caricatură, o caricatură odioasă și antipatică, dar care a atîrnat greu în înțelegerea marelui scriitor și istoric. Cercetători mai noi, între care Roberto Ridolfi [1], nu acceptă însă acest portret de epicurian preocupat numai de propriul său interes. Ei arată că este vorba, de fapt, de un om care, sub imperiul unui intelect lucid, flegmatic, energic, a fost totdeauna nevoit să-și înăbușe în fundul sufletului sentimentele și dorințele lui cele mai scumpe. Opera sa capitală, *Storia d'Italia,* este cea dintîi istorie care, după atîtea veacuri care n-au cunoscut decît istorii municipale, îmbrățișează laolaltă evenimentele și faptele mai de seamă nu numai ale unui stat, ci și ale unei unități geografice, divizate în numeroase unități politice. Iar Guicciardini a făcut acest lucru cu o măiestrie neîntrecută, cu o artă proprie numai marilor scriitori.

*

Despre *Studiile critice* ale lui De Sanctis ar mai fi încă multe de spus. Nu este intenția noastră să întreprindem un studiu exhaustiv nici asupra lor, nici asupra lui De Sanctis. Am dorit numai să atragem atenția asupra cîtorva probleme care se cereau lămurite înainte de începerea lecturii. Nu putem totuși încheia fără să precizăm că includerea lui Giovanni Berchet (capitol din *Lecțiile asupra secolului al XIX-lea*) în această culegere vrea să precizeze importanța pe care atît De Sanctis cît și noi o acordăm acestui poet atît de popular în vremea sa, a cărui operă (chiar dacă mai slabă din punct de vedere artistic decît a altora) a pătruns în popor cu o forță pe care o poate explica numai faptul că ea răspundea anumitor nevoi, anumitor preocupări, anumitor idealuri ale maselor largi. Cum ar arăta oare o istorie a literaturii române fără Bolintineanu, fără Alecsandri ori fără Coșbuc? Iată de ce nici cel care, în *Scrisoarea jumătate serioasă* scria că: „Orice literatură trebuie să fie conformă cu firea și cu vîrsta poporului în mijlocul căruia

---

[1] Roberto Ridolfi, *Studi guicciardiniani*, editore Olschki, Firenze, 1978, p. 344.

trăiește în atare scop și să se adreseze sentimentelor și credințelor poporului", care a crezut cu atîta putere în frumusețea cauzei pentru care lupta și care era cauza poporului și patriei sale, nu putea lipsi din traducerea noastră, mai ales că valoarea operei sale nu se limitează numai la atît. Iar De Sanctis, așa cum se va vedea, arată și acest lucru.

ȘTEFAN CRUDU

Notă asupra ediției

La întocmirea acestei culegeri am folosit, ca bază, volumul *Scelta di scritti critici e ricordi di Francesco De Sanctis*, a cura din Gianfranco Contini, Torino, U.T.E.T., 1969.

Singur studiul despre *L'epistolario di Giacomo Leopardi* a fost luat din Francesco De Sanctis, *Saggi critici*, a cura di Gerolamo Lazzeri, Milano, Sonzogno, 1923, 3 vol. Studiul se află în primul volum, la pagina 11.

Pentru note, în afara celor două ediții mai sus citate, am folosit, în deosebi, volumul *Literatura italiană (Dicționar cronologic)*, întocmit de profesoarele Nina Façon, Doina Condrea-Derer și Andreia Vanci-Birtolan și apărut în 1974, în Editura enciclopedică și științifică, dar și alte dicționare, enciclopedii ori studii.

De un real folos pentru înțelegerea fenomenului de sanctisian ne-a fost prefața cu care profesoara Nina Façon își însoțește traducerea în limba română a impunătoarei *Istorii a literaturii italiene*, a lui Francesco De Sanctis, publicată în 1965 de fosta Editură pentru literatură universală (actuala Editură Univers).

Pier delle Vigne[1]

Asprimea neobişnuită a iernii nu mi-a îngăduit să încep mai devreme lecţiile acestea ; şi poate că mi-ar fi fost cu neputinţă s-o fac anul acesta, dacă nu mi-ar fi venit în ajutor, printr-o subscripţie, cîţiva prieteni, în cea mai mare parte piemontezi. Daţi-mi voie, domnilor, să aduc mulţumiri publice acestor oameni distinşi, cu atît mai mult cu cît intenţia lor merge dincolo de persoana mea. Fiecare secol îşi are favoritul său, scriitorul său preferat ; a fost vremea lui Petrarca, a lui Metastasio, a lui Tasso : astăzi este vremea lui Dante. Nu de mult, francezii alergau să aplaude lecţiile lui Ozanam[2], pasionat interpret al lui Dante ; în Anglia, Foscolo şi Rossetti[3] au popularizat atît de mult *Divina Comedie*, încît mi-aduc aminte că am văzut călători englezi rătăcind pe colinele de la Sorrento, cu Dante-le lor în buzunar, şi că, la Napoli, tinere englezoaice, aşezate lîngă o statuie ori lîngă o fîntînă, se adînceau în lectura volumaşului cu opera lui Dante, ducîndu-se cu gîndul la Matilda şi la Beatrice. Iar acum, poate chiar astăzi, cînd vă vorbesc, la Berlin, Göschel[4] explică *Divina Comedie* în faţa unui numeros auditoriu, în prezenţa unui personaj august[5], şi tot astăzi, poate, la Bruxelles, dragul

---

[1] A apărut pentru întîia oară în revista *Spettatore*, din Florenţa, la 8 iulie 1855, purtînd următoarea notă a lui De Sanctis : *„Prima lecţie, în cel de al doilea an, dintr-un curs asupra lui Dante, ţinut de autor la Torino, în 1855“*.

[2] Antoine Frédéric Ozanam (1813—1853), profesor de literatură universală la Sorbona. Este autorul unui foarte important studiu cu privire la filozofia lui Dante (*Dante et la philosophie catholique au XIII-éme siècle*, Paris, 1839).

[3] Gabriele Rossetti (1783—1854), poet şi luptător pentru libertatea şi unitatea Italiei. Mort în exil, la Londra, unde, ca şi Foscolo, s-a îndeletnicit cu popularizarea literaturii italiene.

[4] Karl Friedrich Göschel (1784—1861) teolog evanghelist şi autor al unor studii asupra lui Dante, strînse în volume şi apărute postum (1863).

[5] Pare a fi vorba de regina Elisabeta de Bavaria, soţia lui Friederich Wilhelm al IV-lea, regele Prusiei, cunoscut prin dragostea sa pătimaşă faţă de Italia.

nostru Dall'Ongaro [6] smulge aplauzele publicului belgian, pentru Dante. Sentimentul acesta, care, pentru străini, este doar admirație literară, înseamnă pentru noi, domnilor, ceva mai mult, adică o datorie sacră ; distinșii mei prieteni au voit ca, întrucît soarta ne refuză deocamdată înfăptuirile de seamă, să ne pregătim pentru ceea ce va trebui să fim într-o zi, studiind ceea ce am fost, datorită glorioșilor noștri strămoși și, mai ales, datorită unui poet care și-a iubit atît de mult patria, care i-a dat atîta măreție ! În ce mă privește, n-o să vă vorbesc despre puținătatea talentului meu, despre sărăcia studiilor mele : este o modestie falsă, în care nu mai crede nimeni ; voi spune doar că nu mă socotesc nevrednic de bunăvoința dumneavoastră, fiindcă lecțiile acestea le fac cu dragoste și pun în ele toată ființa mea, ele înfățișînd pentru mine meditația, preocuparea de fiecare zi.

Ce va trebui să fac acum ? O să vă citesc o introducere, un discurs inaugural, cum se spune ? Nu am făcut-o anul trecut ; nu o voi face nici astăzi. Odinioară, discursurile inaugurale își aveau semnificația lor : au devenit acum, de cele mai multe ori, discursuri convenționale, simple ceremonii : reci și insipide, aidoma ceremoniilor, un fel de anticameră pe care sînt puși s-o facă auditorii, înainte de a fi introduși în subiect. Vreau să vă cruț, domnilor, de anticamera aceasta. Și-o să vă cruț, de asemeni, de recapitularea lecțiilor trecute, căci am ajuns într-un atare punct încît să vă pot explica, unul cîte unul, cînturile din *Infern*, amintindu-vă, ici și colo și în grabă, cîte un principiu general.

În cele trei lumi dantești v-am arătat însăși lumea noastră, corectată și înfrumusețată, conform conștiinței : întocmai cum o concepem uneori, atunci cînd în fața unei ticăloșii răsplătite, a unei realități atît de puțin

---

[6] Francesco Dell'Ongaro (1808—1872), strălucit interpret al operei dantești. Exilat în 1852, mai întîi în Ticino, iar apoi în Belgia, unde a făcut cunoscută, prin lecții și conferințe, opera marelui poet florentin.

conforme cu arhetipul moral pe care-l avem în minte, din gură ne iese o exclamație amară : și, totuși, lumea n-ar trebui să meargă astfel !... Acest „ar trebui" este semnificația lumii dantești : este realitatea fără cusur, lumea îndreptată, cu fiecare lucru la locul lui. Infernul este una dintre fețele lumii : este societatea ticăloșilor, regatul răului, al greșelii, al urîtului, istoria păcatelor omenești, strînse astfel laolaltă, de loc întîmplător : nu există numai succesiune, ci și conexiune : nu-i numai mișcare, ci și progres ; iar progresul infernului înseamnează regres, un regres statornic, de la uman la bestial, de la spirit la carne. V-am arătat aceasta în natura locului, în pedepse, în demoni, în grupuri, în cei osîndiți, în cei necumpătați, în cei violenți și în cei necinstiți.

În primele două grupuri de osîndiți, păcatul nu izvorăște din viciu ori din înșelăciune, ori din premeditarea rece, ca în cazul fraudulosilor și al trădătorilor ; păcatul izvorăște din clocotul patimii, din violența caracterului, iar patima aceea ne trezește mila, în timp ce caracterul acela ne stîrnește admirația. Vreau să închei seria acestor mari personaje poetice, pe care vi le-am înfățișat anul trecut, vorbindu-vă astăzi despre Pier delle Vigne sau despre cîntul sinucigașilor.

Deschid cîteva comentarii : Costa [7], Colombo [8], Cesari [9] cad în extaz în fața lui „tăciune verde", și a lui „a gunguri", și a lui „a dezrădăcina", și a lui „a vînzoli", admirînd pe bună dreptate o asemenea proprietate ori vioiciune a cuvintelor ; acestea sînt comentariile grama-

---

[7] Paolo Costa (1771—1836), originar din Ravenna. Autor al unui *Comentariu asupra Divinei Comedii* (apărut la Bologna, în 1819).

[8] Michele Colombo (1747—1838). Comentariul la care se referă De Sanctis este cuprins în lucrarea *Delle doti di una colta favella (Despre calitățile unui limbaj cultivat)*, Milano, Silvestri, 1825, pp. 49—50.

[9] Antonio Cesari (1760—1827), autorul lucrării *Bellezza della Divina Commedia (Frumusețea Divinei Comedii)*, Verona, Libanti, 1824—1826, in 3 voll.

ticale. Deschid alte comentarii : e vorba de Biagioli [10] și de ceilalți, care notează pasajele imitate după Vergiliu și armonia imitativă a expresiei : „ciripește în vîntul ce se îndepărtează“, precum și antiteza „nu frunze verzi ci-n veștede culori“, etc. ; acestea sînt comentarii retorice. Care este valoarea acestor comentarii ? Descopăr într-un scriitor : față acoperită de roșeață, și imediat notez în carnetul meu fraza : „acoperită de roșeață“. Ce fac eu, însă ? Iau roșul de pe chipul unei madone a lui Raffael și îl arunc înapoi în văsulețul cu culori : distrug materia însuflețită și o prefac din nou în materie brută. Semăn cu barbarul acela care sfărîma capodoperele grecești, statuile din Corint, fiindcă nu le înțelegea, ca să pună stăpînire pe marmura care, singură, îi vorbea. „Roșeața“ aceea, domnilor, ce zace ca o expresie neînsuflețită în carnetul meu, este indignare atunci cînd colorează chipul palid al părintelui Cristofor în fața lui *don* Rodrigo, care-i oferă Luciei ocrotirea sa ; „roșeața“ aceea devine pudoare, cînd se răspîndește pe obrajii Giuliettei, la auzul înflăcăratelor cuvinte ale lui Romeo ; aceeași „roșeață“ este culoare, cînd zace ca materie tîmpă pe chipul nerușinat al lui Domițian. Pe chipul îmbujorat nu se cunoaște rușinea, după expresia sublimă a lui Tacit [11]. Deschid alte comentarii : e vorba de Marchetti și de prietenii săi, care vorbesc despre Pier delle Vigne și despre Guelfi și Ghibellini, despre Pontificat și despre Imperiu. Aceștia cad în aceeași greșeală ca și cei dinainte : povestesc fapte și întîmplări, despărțite de caractere și de pasiuni, singurele care mă pot face să înțeleg o poveste preschimbată de Dante în poezie : în locul unui vocabular de fraze, ne dau un vocabular de date și de evenimente. Deschid alte comentarii : iată-l pe Boccaccio, care spune că Harpiile înfăți-

---

[10] Giosafatte Biagioli (1768—1830). E vorba de comentariul său, care însoțește ediția franceză a *Divinei Comedii* (Paris Dondey-Dupré, 1818—1819, 3 voll).

[11] În *Viața lui Agricola*, 45.

şează avariţia ; dar nu, apare un altul, ca să afirme că Harpiile înfăţişează rapacitatea şi violenţa ; dumneavoastră vă înşelaţi, intervin Rossetti şi Aroux [12] : Harpiile sînt călugării dominicani. Rîdeţi, domnilor ? Şi nu spune Dante, observă Aroux, „gîturi şi chipuri omeneşti" ? Vorbeşte de animale şi subînţelege oameni. Şi nu adaugă : „picior cu gheare", care înfăţişează în chip minunat rapacitatea acelor călugări ? Şi ce altceva este acel „pîntec larg, cu pene", acel pîntec cu pene, dacă nu un pîntec larg, pîntecul larg al dominicanilor ?

Domnilor, asemenea comentarii, gramaticale, retorice, istorice ori alegorice, nu mai sînt îngăduite astăzi. Nu spun aceasta întru criticarea comentariilor ori a autorilor ; ele reprezintă vremea lor. Dar nu mai sînt îngăduite astăzi. Încă de-acum cincizeci de ani ştiinţa a luat-o pe alte căi, iar după o scurtă ceartă, vechea critică nu mai opune o ştiinţă unei alte ştiinţe : lupta ştiinţifică s-a terminat. Şi totuşi, ea rezistă încă în fapt, rezistă prin indolenţă, prin obişnuinţă, prin tradiţie, prin acea nu ştiu ce rezistenţă pasivă şi vulgară, care îngreunează atît de mult biruinţa adevărului, indiferent că e vorba de cel intelectual ori de cel social. Ştiinţa a luat-o nu numai pe alte căi, dar şi pe căi opuse, cum se întîmplă de obicei : ea s-a situat la cealaltă extremitate. Dumneavoastră ne daţi fraze, iar eu vă dau concepte ; dumneavoastră ne daţi fapte istorice, iar eu vă dau legi istorice.

Apărută în Germania, răspîndită în Franţa, ea l-a avut printre noi, ca reprezentant ilustru, pe Vincenzo Gioberti [13]. Şi iată în ce mod pune ea problema estetică.

---

[12] Eugène Aroux (1793—1859), traducător francez al lui Milton, al lui Cantù *(Storia Universale)* şi al lui Dante, a cărui operă a publicat-o, tradusă, în cinci volume, apărute la Paris între anii 1854 şi 1857.

[13] Vincenzo Gioberti (1801—1852), binecunoscut teolog catolic, filosof, om politic şi reprezentant de seamă al curentului neoguelf. S-a ilustrat şi prin remarcabile aptitudini critice, ca şi prin unele păreri şi impresii asupra lui Dante, Ariosto şi alţi scriitori italieni, exprimate întîmplător în operele sale politice.

Care este concepția și care este forma sa istorică, adică ce explicații s-au dat în legătură cu ele într-un veac sau într-altul? Școala germană discută mai bucuroasă despre concepție, iar critica ei are aerul unei disertații: școala franceză zăbovește cu mai multă plăcere asupra formei istorice, iar critica ei ține mai mult de narativ. Și spun școli în mod intenționat, fiindcă nu înțeleg să vorbesc despre critici, printre care există unii cum nu se poate mai talentați; iar talentul are o atît de limpede intuiție a sa cu privire la adevăr încît îl ține în afara sistemelor și îl înalță deasupra școlilor. Dar, întocmai cum marilor poeți le urmează școli poetice, tot astfel și după marii critici vin unele școli critice, în care, lipsind talentul dătător de viață, nu mai rămîn decît tendința și sistemul. În școala germană domină încă metafizica, iar în cea franceză istoria. Are cumva Opitz să vă spună ceva despre Dante? Fiți siguri că va vorbi despre dragoste, și despre grație, și despre femeie în evul mediu, etc., cale pe care mi se pare că a apucat-o și Dall'Ongaro, după cîte am putut înțelege din cîteva scurte vești pe care le dă un ziar în legătură cu conferințele sale. El a împărțit *Divina Comedie* în concepte izolate: pontificatul, imperiul, femeia, religia, cinurile călugărești, doctrina filozofică, doctrina economică, etc., și face cîte o lecție despre fiecare din ele. Iar dacă așa stau lucrurile, să mă ierte domnul Dall'Ongaro, dar aceasta înseamnă a înlocui un vocabular de cuvinte cu un vocabular de concepte: prin chipul acesta de a critica, domnia sa aduce aminte de tîrzia școală germană. În cea franceză domină istoria. Are cumva Nettement [14] să vă spună ceva despre Delavigne, despre Barbier, despre Victor Hugo? Fiți siguri că va face istoria lui Louis Philippe, și a opiniilor, și-a pasiunilor care dominau vremea aceea; după preumblările acestea istorice poate fi recunoscută școala franceză. În ce mă privește,

---

[14] Alfred François Nettement (1805—1869), autor al unor cunoscute istorii ale literaturii franceze.

vreau, domnilor, să vă fac o critică atît germană cît și franceză. Este o bază prea generală, dar este oricum o bază, iar în felul acesta vom putea cunoaște mai bine latura ei slabă. Vreau deci, întrucît urmează să vă vorbesc despre cîntul sinucigașilor, să încep prin a mă întreba : — Ce este cu conceptul sinuciderii ? Care este forma lui istorică ?

Sinuciderea a fost ultima virtute a celor din vechime. În plină descompunere a oricărui principiu moral și a oricărei credințe, ei au făurit, sub numele de stoicism, o filozofie a morții : nemaipricepîndu-se să trăiască eroic, au vrut să știe să moară ca niște eroi. Tipul sinucigașului antic este Cato, poetul său este Lucan, iar istoricul său este Tacit : bărbatul acesta nu poate să povestească fapte de seamă : povestește despre unele morți însemnate, cu o tristă satisfacție, ca despre ultima rămășiță păstrată încă din măreția romană, și, mai la fiecare întoarcere de pagină, dai peste o nouă sinucidere, singura libertate pe care Tiberiu o lăsase romanilor, libertatea de a muri.

Cît de mult a modificat creștinismul știința și morala, și deci arta antică, se poate înțelege numai dintr-atîta : sinuciderea antică este o virtute, sinuciderea modernă este un păcat ; sinucigașul păgîn este un erou, sinucigașul creștin este un laș. De unde se naște această diferență istorică ? Aici, criticul francez părăsește terenul și cere cuvîntul criticul german. Se naște din deosebirea de concepție. La cei vechi, om liber era socotit acela care știa să moară ; libertatea nu era o abstracție, ci ceva concret și actual ; iar cînd întîlnea obstacole de nebiruit, din pricina cărora ar fi urmat să-și piardă libertatea și demnitatea sa de om, anticul, ca să rămînă liber, își lua viața. Nu că viața i-ar fi fost urîtă și grea, căci, dimpotrivă, ea era veșnic darul cel mai scump al Cerului ; libertatea îi era însă și mai dragă :

Libertà va cercando ch'è si cara
Come sa chi per lei vita rifiuta

(...pe-a libertății urmă
pășește el și scumpă-i-e, cum știe
cel care viața pentru dînsa-și curmă.) [15]

Cato nu putea să trăiască decît ca om liber, iar cînd a murit libertatea, a murit și Cato. Tăria aceasta, asprimea aceasta, aproape, a firii, siguranța aceasta de a-și purta veșnic cu sine propria libertate, în inelul de pe deget, constituie măreția morală a sinuciderii antice și o face sublimă :

Morire innanzi che servir sostenne.
(A ținut să moară înainte de a cădea în sclavie) [16]

În spiritualismul creștin, concepția este deosebită. Libertatea se află în suflet, nu în afară, ci înlăuntrul nostru ; iar omul este liber chiar și în temniță, căci sufletul este liber. Hanibal și-a pus capăt zilelor, ca să nu cadă în mîna romanilor ; pînă și înapoia carului triumfal al biruitorului, creștinul își ține fruntea sus fiindcă își poartă libertatea în el și nu în mîna soartei și a oamenilor. De aici, resemnarea aceea senină care este tipică pentru eroul creștin și cu privire la care Silvio Pellico ne-a adus o pildă atît de aleasă. Libertatea creștină presupune stăpînirea simțurilor, înfruntarea patimilor, statornicia neschimbată a sufletului în orice împrejurare de viață. În legătură cu aceasta, l-aș da de exemplu pe Napoleon, care, dezaprobîndu-l pe Cato, a preferat să trăiască într-o îndelungată agonie pe Sfînta Elena, dacă *Memoriile* sale nu ar lăsa să se întrevadă o oarecare amărăciune și o nu știu ce supărare, un limbaj de om învins ; măreției sale i-a lipsit o mai mare seninătate, în timp ce soarta îi era prielnică, și o mai mare

---

[15] Dante, *Purgatoriul*, Cîntul 1, versurile 70—73, trad. Etta Boeriu, Edit. pentru lit. universală, București, 1965. Este bine să precizăm că toate traducerile din *Divina Comedie*, citate în acest volum, aparțin aceleiași traducătoare.

[16] Este un vers din Petrarca, *I trionfi (Trionfo d'amore)* și se referă la Sofonisba.

simplitate, în timp ce aceasta îi era potrivnică. Așadar, atunci cînd omul este supus soartei, atunci cînd viața îi devine prea grea, iar el o leapădă ca pe o povară supărătoare, lipsindu-se de un lucru care nu este al său, dumneavoastră numiți asta o virtute și-i vorba de un păcat ; dumneavoastră vorbiți de mărinimie și e vorba de slăbiciune sufletească.

Acesta este firul tematic pe care un german ar construi un raționament, iar un francez o povestire ; iar dacă ar fi vorba de Saint-Marc Girardin [17], acesta nu s-ar sfii să înceapă cu Saffo și să termine cu Werther și cu Jacopo Ortis. E vorba aici de critică ? Avem în față o concepție foarte generală, aplicabilă tuturor formelor de scris și de exprimare, adică elocvența, poezia, istoria, știința, pictura, sculptura, etc. ; aplicabilă tuturor scriitorilor unui secol ori ai mai multor secole, mari, mijlocii și mici : în generalitatea aceasta, am căuta zadarnic un conținut care să fie într-adevăr al poeziei și într-adevăr al lui Dante. Dați-i să facă o cuvîntare asupra sinuciderii unui licean, iar dac-o s-o curățați de toate amplificările, de toate figurile și de toate înfloriturile retorice, ce-o să rămînă, în fond ? Aceeași concepție. Dați-i să facă o disertație despre sinucidere unui seminarist, iar dac-o s-o despuiați de motivele teologice și de fragmentele din scriptură, ca și de citate și alte ingrediente obișnuite, ce va mai rămîne, în fond ? Aceeași concepție. Dar ce critică este aceea care nu vede nici o diferență între o cuvîntare și o disertație, sau între o disertație și o poezie ? Ce critică este aceea care nu face nici o deosebire între Dante și un licean sau un seminarist ? Noi, deci, nu ne putem folosi de o bază atît de generală și trebuie să găsim un punct de pornire care să fie într-adevăr al poeziei și într-adevăr al lui Dante.

[17] Saint-Marc-Girardin (1801—1873) este un cunoscut critic literar francez, născut la Paris. Este și autorul unui remarcabil *Cours de littérature dramatique (Curs de literatură dramatică).*

În fața poetului nu se află idei, ci trupuri; nu se află sinuciderea, ci sinucigașul. Și ce este infernul lui Dante? Este reproducerea păcatului; natura, nu întru totul așa cum este, ci natura vinovată de săvîrșirea păcatului. Iar infernul sinuciderii este sinucigașul surprins în momentul în care el se înverșunează împotriva lui însuși, cînd desparte cu violență ceea ce natura a unit. Despărțirea aceasta împotriva firii, care, în viață, este opera unei singure clipe de pasiune oarbă, Dante ți-o face veșnică; și tot ca veșnică îți redă Dante și rana pe care și-o face sinucigașul. Despărțindu-se violent de trup, sufletul nu-l va mai dobîndi la loc:

Che non è giusto aver ciò ch'uom si toglie

(Căci ce ți-ai luat nu poți avea înapoi) [18]

și va rămîne întemnițat într-un trup străin, de natură inferioară, iar planta va simți în fiecare clipă rana pe care sinucigașul și-a pricinuit-o în timpul vieții:

L'Arpie, pascendo poi delle sue foglie,
Fanno dolore, ed al dolor finestra

(iar Harpiile-l desfrunzesc de foi
și-n răni ce dor durerii loc îi fac) [19]

Despărțirea este veșnică, rana este veșnică; infernul sinucigașilor este sinuciderea repetată veșnic, în fiecare clipă.

Aceasta nu mai este conceptul, ci conceperea, zămislirea trupească accesibilă simțurilor, proprie poeziei și proprie lui Dante. Înainte de a concepe, sînteți încă liber; dar atunci cînd aveți de-a face cu o concepție oarecare, nu veți putea scoate un animal din concepția unui om decît dac-o să provocați un avort, din lipsă de căl-

---

[18] Dante: *Inf.*, XIII, 105.
[19] Dante: *Inf.*, XIII, 101—102.

dură și de forță. Dacă aveți talent, dacă vă simțiți bărbat în stare să o fecundați și să o duceți la o viață desăvîrșită, trebuie să acceptați situația în care vă pune ea și reprezentarea pe care v-o impune.

Și care este situația în care vă pune ? Care sînt adică legile estetice, condițiile potrivit cărora ea trebuie să se lămurească și să pășească spre o viață ulterioară ? Avem în față o plantă care, ținînd întemnițat în ea un suflet omenesc, geme, și sîngerează, și vorbește : ori, tot ceea ce se îndepărtează de formele naturale se numește, în estetică, fantastic, întocmai ca un cal înaripat, ca un centaur, ca o plantă care vorbește : fantasticul este deci prima lege estetică a acestei concepții. Și care este sentimentul care se degajă dintr-asta ? Potrivit concepției păgîne, sinucigașul nu este un erou, dar nici un nelegiuit : este un om slab, iar uneori chiar drept, care se omoară din neputința de a suporta durerea, dintr-o „pornire furioasă" ; și de aceea, nu trezește nici dezgust, nici groază, ci milă, o milă adîncă ! Situația, așadar, este fantastică, în planul imaginației, și patetică, în planul sentimentelor.

Situația determină reprezentarea, care trebuie să-și propună doar expunerea și reliefarea întregului conținut de fantastic, de patetic, de miraculos și de afectuos al concepției.

Fantasticul există ca atare fiindcă îl descoperim deosebit de tipurile noastre naturale. Să ne închipuim, lucru probabil, de altfel, că pe lună s-ar afla locuitori și că ei ar fi niște plante însuflețite : cu siguranță că pentru aceștia plantele însuflețite ale lui Dante nu ar înfățișa un element fantastic. Pentru noi, pădurea sinucigașilor este fantastică, fiindcă se îndepărtează de formele pămîntene : și cu cît reliefăm mai mult acest contrast, cu atît sporește și minunea. Aici stă întreaga artă a reprezentării.

Pentru a face aceasta, Dante nu are nevoie de observație, ori de exclamații, ori de invective, și nici de fraze umflate, ca de pildă, părul care se zbîrlește de

groază, sîngele care îngheață în vine, etc. ; iar inspirația, el și-o află chiar în situație. Fiindcă, cine este spectatorul ? Este un om, este Dante însuși, iar impresiile lui sînt un contrast viu între ceea ce-și amintește de pe pămînt și ceea ce vede în infern. Cum pune piciorul în Codru, spectacolul nefiresc pe care i se pare că-l vede în fața ochilor îi aduce aminte de natură și izbucnește contrastul :

Non frondi verdi, ma di color fosco,
Non rami schietti, ma nodosi e involti,
Non pomi v'eram, ma stecchi con tosco.

(Nu frunze verzi, ci-n veștede culori,
nu drepte crengi, ci noduroase foarte,
nu roade-n pomi, ci spini otrăvitori.) [20]

După ce face cîțiva pași, îi ajung la ureche gemete *omenești*, fără să poată vedea însă ființe ; contrastul țîșnește din nou și nu în fraze ori în antiteze : contrastul devine dramatic și poate fi descoperit în fiecare gînd, în fiecare faptă a lui Dante. Cînd se aud gemete, omul, printr-un instinct natural, privește în jurul său, neputînd să conceapă gemete fără ființe care gem ; Dante aude și privește : nimeni. Sentimentul nefirescului îl pătrunde, și se oprește îngrozit :

Io sentia da ogni parte tragger guai
E non vedea persona che il facesse :
Perch'io tutto smarrito m'arrestai.

(Mulțimi de glasuri auzeam gemînd,
fără-a vedea din ce gîtlej purced
și-n loc șezui, cu groază, așteptînd.) [21]

---

[20] Dante, *Inf.*, XIII, 4—6.
[21] Idem, *Idem*, XIII, 22—24.

Aceasta este cea dintîi impresie. La cea de a doua impresie, omul se silește să explice faptul și presupune că ființele care gem ar fi ascunse :

Io credo ch'ei credette ch'io credesse,
Che tante voci uscisser tra que'bronchi
Da gente che per noi si nascondesse.

(Credeam c-ar crede c-aș putea să cred
că plîng prin codru-n tînguiri prelungi
mulțimi ce-ascunse printre ramuri șed.) [22]

Dante nu acceptă nefirescul, natura lui omenească se împotrivește, iar impresia asupra neîncrezătoarei sale imaginații va fi mai viguroasă atunci cînd, la cererea lui Vergiliu, rupe o rămurea dintr-un mărăcine imens :

E il tronco suo gridò : Perche mi schiante ?
Da che fatto fu poi di sangue bruno,
Ricomincio a gridar : Perchè mi scerpi ?
Non hai tu spirto di pietate alcuno ?

(dar trunchiu-urlă : „De ce mă lași schilod ?“
Și plin de sînge, — un sînge negricios,
strigă din nou : „De ce-mi faci strîmbătate ?
N-ai pic de milă, duh nesățios ?“) [23]

Aici fantasticul izbucnește din toate părțile : nu numai gemete, ci și sînge și glasuri țîșnesc împreună din trunchi ; Dante este copleșit, iar miraculosul ajunge la limită. S-a observat că ideea acestui trunchi este luată din Vergiliu. Iată însă deosebirea. La Vergiliu, contrastul este implicit și se revelează în impresiuni. „*Mihi frigidus horror membra quatit... Eloquar, an sileam ?*“ [24], și vezi acea netezime de stil întru totul vergiliană, care dă ele-

---

[22] Idem, *Idem*, XIII, 25—27.
[23] Dante, *Inf.*, XIII, 33—36.
[24] *O spaimă-nghețată-mi cuprinde mădularele... ...să vorbesc, ori să tac ?* (Vergiliu, *Eneida*, III, 29, 39.)

ganță pînă și groazei. Lui Dante îi ajunge simpla așezare, dispunerea scenei în asemenea chip încît naturalul ce se ivește face irezistibilă impresia de fantastic. Lucru în legătură cu care iată aici o nouă și uluitoare pildă. Credeți oare că Dante își pleacă urechea la cuvintele duhului ? Că simte cumva vreo milă ? Că dă vreun răspuns ? Cîtuși de puțin. Priveliștea de necrezut pe care-o are în față îi fură cu desăvîrșire privirea și îi răpește graiul : duhul vorbește ; iar Dante se uită :

Come d'un stizzo verde, che arso sia
Dall'un de'capi, che dall'altro geme,
E cigola per vento che va via ;

Cosi di quella scheggia usciva insieme
Parole e sangue : ond'io lasciai la cima
Cadere, e statti come l'uom che teme

(Ca din butucul ce de-o parte geme
și sfîrîie mustind, cînd de cealaltă,
cuprins de flăcări, arde fără vreme,

la fel din trunchi se prelungeau deolaltă
cuvinte-n șir și sînge năclăit,
încît din mîini scăpat-am creanga-naltă.) [25]

Ceea ce-l izbește pe Dante nu este semnificația cuvintelor, ci faptul că o plantă vorbește și sîngerează ; priveliște care face asupra lui un efect atît de puternic încît îi atrage privirile și interzice accesul oricărei alte impresii : întreg sufletul lui se află strîns în ochi. Pildă desăvîrșită de reprezentare directă, fiindcă poetul, fără să obțină nimic din afară, fără observații, numai povestind, doar cu gradările oferite de însuși fondul situației, duce miraculosul, încetul cu încetul, și împreună cu el impresia corespondentă, pînă la ultima limită.

---

[25] Dante, *Inf.*, XIII, 40—45.

Cît de mult patetism există în acest fantastic! Cîtă melancolie în acele „frunze de culoare întunecată“! și în acel „geamăt“ misterios care, cum spune Tasso:

un non so che confuso instilla al core
Di pietà, di spavento, e di dolore!

...picură pe nesimțite în inimă
și milă, și spaimă, și durere! [26]

De ce însă aici sînt lăsate în umbră amănuntele acestea patetice, iar poetul de-abia le pomenește? „De culoare întunecată“, „se vaită“, „scot gemete“, și nimic mai mult. Fiindcă aici privirea văduvește locul de toate celelalte însușiri; fiindcă uimirea împiedică oricare alt sentiment; fiindcă nu poate fi auzit nici un alt instrument nou și bizar, care să trezească uimirea. Cînd se epuizează însă fantasticul, cînd ochiul se deprinde cu scena, urmează noi sentimente, iar pateticul se poate desfășura în voie. O primă probă o și aveți însă în cuvintele duhului. Și Vergiliu își pune planta să vorbească:

Quid miserum... laceras! Jam parce sepulto;
Parce pias scelerare manus...
Nam Polydorus ego. [27]

Cel care-i vorbește lui Eneas este Polydor; le sînt comune patria, familia, și atîtea amintiri, și atîtea dureri: mila se naște din întîmplări neînsemnate. La Dante vorbesc doi străini, iar mila țîșnește dintr-un izvor mult mai adînc. Este o milă în întregime umană: acel „*homo sum*“, natura omenească răsturnată în chip jalnic și redusă la o simplă plantă, omul care, în loc să spună: De ce mă rănești? de ce mă străpungi? ajunge să spună:

---

[26] T. Tasso, *Ierusalimul liberat*, XIII, 4—5.

[27] *De ce mă sfîșii, nefericitul de mine?... Cruță-mi mormîntul;*
Ferește-te să-ți pîngărești mîna pioasă...
Căci eu sînt Polydor (Vergiliu, *Eneida*, III, 41, 45).

— De ce mă rupi ?. de ce mă smulgi ? Este o milă care își are rădăcina în însuși fondul situației, indiferent de omul care vorbește. Iar mila se ridică pînă la chin sfîșietor, atunci cînd concepția se dă pe față printr-un contrast violent ; este acel *„qualis erat ! quantum mutatus ab illo !“ (Cum era, cît este de schimbat față de cel de atunci !)* [28], este „am fost“ și „am devenit“ :

Uomini fummo, ed or sem fatti sterpi :
Ben dovr'ebb'esser la tua man più pia,
Se state fossim anime di serpi.

(Noi oameni fost-am și-astăzi sîntem cioate
dar șerpi de-am fi și-oricît de noi te-ai teme,
tot s-ar cădea să-ți fie milă frate.) [29]

Este un necunoscut care vorbește cu un necunoscut ; dar este un om care vorbește cu un om.

Între aceste două ființe pătimașe, între duhul supărat și gemînd și Dante, uimit, răsare chipul netulburat de patimă al lui Vergiliu. În vorba lui liniștită vezi omul superior, căruia îi este limpede ceea ce pentru Dante este de neînțeles și care izbutește să priceapă și să compătimească durerea celuilalt :

S'egli avesse potuto creder prima,
Rispose il Savio mio, anima lesa,
Ciò ch'ha veduto pur con la mia rima,

Non averebbe in te la man distesa ;
Ma la cosa incredibile mi fece
Indurlo ad ovra, che a me stesso pesa.

(Și-atunci Vergil : „O, suflet urgisit,
de-ar fi văzut acesta-n gîndul său
aievea cîte-n carte mi-a citit,

---

[28] Vergiliu, *Eneida*, II, 274.
[29] Dante, *Inf.*, XIII, 37—39.

n-ar fi-ndrăznit s-atingă trupul tău ;
dar fiindcă fapta prea-i părea ciudată
chiar eu l-am îndemnat și-mi pare rău.) [30]

Iar aici, duhul își spune povestea sa. Și unde mai este infernul ? unde mai este trunchiul ? Sîntem la Napoli, la curtea regelui Federigo, în fața unui cancelar. Dacă luăm bine-aminte, avem, în cîteva versuri, o întreagă dramă, în părțile ei esențiale. Pier delle Vigne la apogeul puterii și măreției, războiul pe care i-l duce invidia, ciocnirea care zămislește catastrofa. Pier delle Vigne nu face altceva decît să povestească ; dar dacă ne uităm bine la stil, descoperim un caracter foarte bogat, un personaj poetic bine închegat. Îl vezi înfumurîndu-se de slujba lui, de „glorioasa lui slujbă", bucuros să sucească după voia lui cheile inimii lui Federigo, dornic să păstreze încrederea pe care stăpînul o are în el și să-l îndepărteze pe oricare altul : un om slab, care vede în nenorocirea sa onorurile preschimbate în doliu, bucuria transformată în jale, și care-și ia zilele „dintr-o pornire furioasă", neputînd să-și mai îndure noua stare : un suflet curat care, în timp ce vorbește, își face, fără s-o știe, propriul său portret, și se arată așa cum e, în toată deprimarea sa. Cîtă bogăție de precizări ! O dramă întreagă nu ni-l putea arăta mai complet : aici este ceea ce se numește viziune poetică, acea știință de a surprinde personajul în plină trăire. Fondul acestui caracter nu este nici măreția, nici forța, ci o aleasă bunăvoință, al cărui tip îl admirăm în Francesca da Rimini, și pe care îl observăm aici încă de la primele cuvinte :

...Si col dolce dir m'adeschi,
Ch'io non posso tacere ; e voi non gravi
Perch'io un poco a ragionar m'inveschi.

(Atît de dulce-n grai mi te rostești,
că nu pot pune gurii mele frînă ;
iertare deci de-oi întîrzia-n povești.) [31]

[30] Idem, *Idem*, XIII, 46—51.
[31] Dante, *Inf.*, XIII, 55—57.

El se exprimă nu numai cu delicateţe, ci cu graţie şi cu eleganţă, ca un om cult, isteţ, frumos educat, cu antiteze, cu metafore, cu idei, cu comparaţii : „moarte obştească şi viciu al curţilor“ — „asmuţiţii îl asmuţiră atît de mult pe rege“ — „veselele onoruri se preschimbară în jalnice dolii“ — „dintr-o pornire furioasă, crezînd... că voi scăpa de furie“ — „m-au făcut nedrept pe mine, cel drept“. Şi de ce aceasta ? Fiindcă Pier delle Vigne nu mai este mişcat de ceea ce spune ; iar dacă vorbeşte despre iscusinţa lui de secretar, se poate descurca foarte bine, încuind şi descuind totul, după trebuinţă ; iar dacă vorbeşte despre potrivnicii săi, poate folosi foarte bine o personificare retorică, „tîrfă“, care asmute întocmai cum îl asmut pe rege cei asmuţiţi de ea. Sinuciderea însăşi nu-l mişcă ; clipa aceea supremă nu este în stare să trezească în el o amintire sau o imagine : tot ce-i iese din gură este o idee. Se simte în el nu omul, ci curteanul şi trubadurul. Există însă un lucru, un singur lucru, care-l apasă, ruşinea pe care unii încearcă s-o zvîrle asupra amintirii lui, învinuirea de trădător care i-a fost adusă. Aici se află partea patetică a povestirii sale : aici se înfierbîntă imaginaţia lui şi de sub veşmîntul de curtean ţîşneşte omul, iar limbajul devine simplu şi elocvent :

Per le nuove radici d'esto legno
Vi giuro che giammai non ruppi fede
Al mio Signor, che fu di onor si degno.

E se di voi alcun nel mondo riede
Conforti la memoria mia che giace
Ancor del colpo che'nvidia le diede.

(Dar jur pe trunchiul ce-mi fu dat drept fiinţă,
că-n lume sus nu mi-am trădat nicicînd
stăpînul demn de cinste şi credinţă.

Și de-ți ieși de-aicea din mormînt,
spălați-mi amintirea ce-ntre vii
de pizmă-nfrîntă zace la pămînt.) [32]

Plantei acesteia îi rămîne vie și caracteristic umană amintirea lui pe pămînt și ți se rupe inima văzînd un trunchi care, în numele rădăcinilor sale încă tinere, se roagă pentru acea parte din el care rămîne încă om, adică pentru amintirea lui. Aceasta este ceva viu, care nu este el, sau care, mai degrabă, este vechiul el : el este numai un trunchi.

Am ajuns la ultimul act, la scena explicațiilor. Explicația nimicește fantasticul : misterul dispare. Cînd realitatea este încă nouă și puțin cunoscută, sufletul trăiește din închipuire și populează pămîntul cu zîne, cu uriași și cu vrăjitoare : realul ucide fantasticul acesta. Cînd nu se pricepe să explice fenomenele naturale, omul își imaginează ființe fantastice, care ar fi pricina lor, dar știința ucide acest fantastic : Apollo, cu carul său, dispare în fața telescopului lui Galileo. Aici, fantasticul este explicat și devine inteligibil, adică încetează de a mai fi fantastic, miraculos, și devine realitate, realitatea veșnică a infernului. Dar dacă fantasticul moare, rămîne pateticul, ba chiar sporește, fiindcă, aici, explicația nu are nimic didactic : conceptul științific este turnat, din întîmplare, într-un singur vers :

Chè non è giusto aver ciò ch'uom si toglie.

(căci ce ți-ai luat nu poți avea înapoi.) [33]

Iar conceptul acesta devine poezie, fiindcă Dante a făcut din el o ființă, sufletul sinucigașului care-și spune propria poveste din clipa în care s-a despărțit de trup pînă la judecata universală. Aici nu e vorba de gîndire, ci de o acțiune, povestită într-un stil neobișnuit de vi-

---

32 Dante, *Inf.*, XIII, 73—78.
33 Dante, *Inf.*, XIII, 105.

guros și de eficace. Cuvintele sînt foarte cuprinzătoare și trezesc o seamă de idei secundare. În „s-a desprins“ se simte nu numai despărțirea, ci și violența ori lovitura dată împotriva firii ; în „praștia“, nu numai căderea, ci și impetuozitatea și repeziciunea căderii și întinsul spațiu străbătut ; în cuvîntul „fereastră“ se simt suspinele, și lamentările, și plînsetele, care ies în afară prin golul acela. Și pentru ce atîta afecțiune și atîta vioiciune în lămurirea unui fapt ? Fiindcă cel ce explică în ce constă pedeapsa pentru sinucidere este un sinucigaș, care, făcînd istoria sufletului sinucigaș, amintește totodată propria sa poveste. În închipuirea lui Pier delle Vigne se află prezent el însuși : cu gura, el spune „un suflet“ ; în cugetul său stă însă „eu“ : așa că, în cele din urmă, se amestecă în povestire ; persoana a treia dispare și, după „pleacă“, „se înalță“, „cade“, urmează „o să venim“ și „ne vom tîrî“. Cînd explicația s-a terminat, se pare că totul s-a încheiat ; iată însă un fapt nou, care stîrnește mila : agățat de copac, cadavrul sinucigașului, pe care acesta îl va vedea veșnic în fața ochilor, fără să se mai poată adăposti vreodată în el. În spusele lui Pier delle Vigne se simte o tristețe cu neputință de exprimat :

Qui le strascineremo, e per la mesta
Selva saranno i nostri corpi appesi,
Ciascuno al prun dell' ombra sua molesta.

(Ci-aici îl vom tîrî și spînzurat
va atîrna cu chipul lui de om
de trunchiul ce-n mormînt l-a ferecat.) [34]

Imaginația sa îi înfățișează trupurile acelea care se bălăbănesc, „trupurile noastre“, dar acel „noastre“ trezește o imagine tulbure și colectivă ; printre celelalte, își vede propriul său trup și simte nevoia singularizării acelui plural :

[34] Dante, *Inf.*, XIII, 106—108.

Ciascuno al prun dell'ombra sua molesta

(Fiecare de trunchiul ce-n mormînt l-a ferecat.)

Asta este cîntul acesta, o armonie bogată, care, de la misterios și fantastic, merge descrescînd în sunete slabe și blînde.

Iar acum, adio mari caractere și mari pasiuni. Ne așteaptă Malebolge, lăcașul cruzimii, al ridicolului și al dezgustătorului.

Despre subiectul „Divinei Comedii“ [1]

Critica veche nu-l înțelegea, nu putea să-l înțeleagă pe Dante : *Divina Comedie* stătea prea sus, prea în afara canoanelor ei. Deprinsă să judece după anumite modele, nu știa ce loc să-i acorde unei poezii atît de originale. Și reducînd forma la elocuțiune și la limbă, care sînt numai mijloacele ei materiale, a descoperit că era încă aspră și grosolană. Ceea ce explică preferința acestei critici pentru Petrarca și uitarea în care, după o perioadă de admirație lipsită de înțelegere, a căzut *Divina Comedie*. Era încă citată, era încă admirată, ca printr-un acord tacit. *Sit Divus, ne sit vivus* [2]. A fost numită în continuare „divina“, dar nu a mai fost citită.

La început, sub numele de romantică, școala modernă a fost părtinitoare și sistematică ; acum, exagerarea a luat sfîrșit. Ridicîndu-se de la polemică la o unitate superioară, în locul respectului tradițional și pasiv față de cei vechi ea a trezit în noi o admirație conștientă față de aceștia ; a restabilit autoritatea regulilor, care ajunseseră un dogmatism orb, apropiindu-le din nou de principiile lor generatoare ; a combătut totodată imitarea celor vechi și a impus în artă adevărul și prospețimea vieții moderne. Îndepărtînd critica de problemele secundare, în care se minimalizase, a înălțat-o pînă la contemplarea artei în esența ei și a făcut din ea o știință. A proclamat adevărul și independența artei și libertatea formelor. În numele adevărului a proscris toate elementele literare și factice, care se insinuaseră în artă. În numele independenței a îndepărtat toate acele finalități religioase, politice, morale, în urma cărora rătăcește critica vulgară. În numele libertății formelor a izbutit să înțeleagă și să acorde locul cuvenit oricărei adevărate măreții, atît lui Homer cît și lui Dante, atît lui Shakespeare cît și lui Racine.

---

[1] Apărut pentru prima dată în *La rivista contemporanea*, din Torino, în noiembrie 1857.

[2] Să fie divin, să nu fie viu (lat.).

Dar critica aceasta nu este ferită de defectul pe care l-am remarcat la școala veche. Și ea judecă deseori *a priori*; își fixează dinainte anumite reguli generale și măsoară totul cu măsura aceasta. Avem încă mai de mult o metafizică a frumosului, denumită estetică, iar din ea s-au extras și pus în circulație vreo douăzeci de formule, care, separate de centrul lor și repetate cu fiecare prilej, pierd treptat orice seriozitate a conceptului, devenind neînțelese pentru cine le rostește și plicticoase pentru cine le ascultă. Și nu se poate vorbi de o lucrare, fără să nu-ți ajungă la ureche cînd demnitate, ordine, decor, eleganță și puritate, cînd finit și infinit, real și ideal, literatură socială, istorică, filozofică, poet, pictor, sculptor, muzician, și ideea, și adevărul, și bunul, și frumosul.

Regulile generale sînt simple abstracții, cînd le izolăm de material, singurul domeniu în care-și află adevărul lor. Ele există în artă, la fel cum există în lume, comune tuturor ființelor, dar în fiecare cu anumite condiții și determinări care o fac să fie ea și nu alta. Esența unui subiect nu stă deci în ceea ce are el comun cu toate celelalte, ci în ceea ce are propriu și incomunicabil. Subiectul nu este o *tabula rasa*, un lucru pe care să poți imprima orice pecete vrei. Este un material condiționat și determinat, care cuprinde în el, în chip virtual, o poetică proprie, adică legile organice, concepția, părțile, forma, stilul său. Este o mică lume ce ascunde la sînul ei comori uriașe, vizibile numai pentru ochiul poetic. O minte mediocră ori nu o vede de loc, ori o vede sub formă de fragmente, și adaugă de la ea, stricînd-o și pîngărind-o. Cel care este poet, se lasă însă atras, ca vrăjit, de subiectul său, rămîne răpit și îngropat parcă în el, își face din el sufletul său și uită tot restul din sine care nu se potrivește cu acesta. Trebuie să se îndrăgostească de el, să trăiască în el, să devină el; iar atunci, însuflețit parcă de privirea voastră, o să-l vedeți mișcîndu-se, explicîndu-se încetul cu încetul, după firea sa, și dezvăluindu-și toate bogățiile sale.

Cu sufletul eliberat deci de orice preocupare, vrem să privim lumea dantescă, să o interogăm cu răbdare, să-i dăm, cîtă este în noi, cea de a doua viață. Fiindcă funcția pozitivă a criticului este de a reface ceea ce a făurit poetul, de a reface după posibilitățile sale și cu alte mijloace.

Pe vremea aceea, erau la modă, în afara Italiei, unele povestiri epice, grupate în jurul cîtorva personaje tradiționale, un rege, un erou, paladini. Italienii nu s-au amestecat decît mai tîrziu, și pentru a se distra, dîndu-le nemurirea printr-o desăvîrșire a formei la care n-au izbutit să ajungă celelalte popoare.

Italiei i-au lipsit un Cid, un Arthur, un Carol Cel Mare, i-au lipsit tradițiile cavalerești și feudale. Din care pricină unii, ca Wegele [3], de pildă, s-au grăbit să conchidă că i-au lipsit tradițiile naționale. De la premize pînă la concluzii este însă un drum lung.

Tradițiile cavalerești se referă la istoria veche a celor cărora italienii le spuneau pe atunci „barbari". Istoria Italiei, în timpul unei părți din Evul Mediu, a fost însă istoria acestor cuceritori ai ei. A venit apoi vremea libertății și a culturii. S-a pornit lupta împotriva castelelor, orașele au fost cîrmuite de către popor și nu s-a plecat capul nici măcar în fața împăratului. Ori, oamenii aceștia care-și redobîndeau libertatea nu erau nici goții, nici sarazinii, nici normanzii, nici longobarzii, ci erau cei cuceriți, poporul italian, care păstrase conștiința de sine de-a lungul atîtor năvăliri. Un fapt notabil. Galii au devenit franci; bretonii, anglo-saxoni; spaniolii au fost profund transformați de către arabi; italienii au rămas însă italieni. Iar atunci cînd, după o lungă și tăcută servitute, și-au dobîndit stăpînirea asupra lor înșiși, atunci cînd, o dată răspîndită în țară o anumită cultură, au putut da o formă sentimentelor lor, ei nu și-au căutat tradițiile în vremuri în care, în casa

---

[3] Istoricul bavarez Franz Xavier von. Wegele, care publicase, nu de mult, lucrarea *Dante A's Leben und Werke, Kulturgeschichtlich (Viața și opera lui Dante Alighieri, în istoria culturii)*, Iena, 1852, pp. VIII + 463.

lor, găseau urmele acelor străini, ci au sărit cu repeziciune peste vremea de mijloc, pe care o socoteau drept o epocă de oprimare, și s-au îndrumat direct către istoria romană, ca spre propria lor istorie.

Regii Franței, de pildă, citit și răspîndit în Italia, nu a dat naștere nici unei literaturi. Noi ne-am trezit și ne-am descoperit tot romani. Un atît de mare răstimp, o asemenea povară de evenimente, nu au fost în stare să ne despartă de trecutul acela, de trecutul nostru. Ne schimbasem și nu ne dădeam seama. Ne socoteam mereu același popor roman, stăpîn al lumii. Cu o mîndrie romană, continuam să le spunem străinilor „barbari". Împăratului nu i se adresează cuvîntul, fără să i se vorbească despre măreția și despre gloria Romei. Cola da Rienzo cuvîntă întocmai ca un tribun roman. Istoricul nu începe povestirea fără să zăbovească puțin asupra acelor vremuri străvechi. Florentinul se fălește cu obîrșia lui romană. Pînă și bătrînica bășmește nu despre Carol cel Mare ori despre Arthur, ci

De' Troiani e di Fiesole e di Roma
(Despre troieni, despre Fiesole și despre Roma.)[4]

Pe vremea lui Dante, tradițiile acestea aveau o însemnătate politică. Partidul ghibellin se baza pe ele, iar Dante le folosește, în *De Monarchia*, în sprijinul sistemului său. Voia să continue istoria acvilei, să învieze și să continue trecutul nostru.

Temeiul acestor tradiții era *Eneida* lui Vergiliu, în care găsești în același timp și originile Romei, și glorificarea imperiului. La acestea se adăuga istoria romană, amestecată cu greșelile, cu moravurile și cu opiniile din vremea aceea.

Dar dacă poeților celorlalte popoare le-a fost cu putință să alcătuiască, despre tradițiile lor, povestiri epice care nu erau în dezacord substanțial cu vremurile lor, deosebirea dintre religie și viața modernă îl despărțea pe poet de vremea noastră. Fiindcă tradiția nu stă în

---

[4] Dante, *Parad.*, XV, 26.

faptul pur. Religia, moravurile, instituțiile, doctrinele, alcătuiesc viața ei lăuntrică. Ori, toate acestea muriseră, în mare parte, și nici un poet nu le mai putea da din nou viață. Așa că tradițiile acestea nu mai puteau da naștere la nimic substanțial în literatură : au pătruns însă ca accesoriu, deseori în contrast grotesc cu prezentul.

Alături de aceste amintiri exista viața modernă, iar, drept centru al ei, ideea religioasă. Care, la celelalte popoare, a izbutit să se identifice cu tradițiile lor, să coboare pe pămînt, să se amestece cu pasiunile și cu interesele ; la noi, a rămas și trebuia să rămînă în afara trecutului nostru. Și, de aceea, nu avem un gen de poezie, ca poemul cavaleresc, în care tradiția și religia să formuleze un tot poetic. Am avut două genuri pur religioase, „viziunea" și „legenda". În cel dintîi, este înfățișat miraculosul celeilalte lumi ; în cel de al doilea, miraculosul faptelor omenești. Deseori se confundă : viziunea pătrunde în legendă și sporește minunea. *Viețile* lui Cavalca [5], povestirile lui Passavanti [6], *Floricelele* sfîntului Francisc, ne oferă numeroase exemple, afară de lunga listă a viziunilor pe care ne-au dat-o Labitte [7], Ozanam [8] și Kopisch. [9]

---

[5] Cavalca Domenico (1270 cca. — 1342), autor al unor cunoscute *Vite dei Santi Padri* (Viețile Sfinților Părinți).

[6] Passavanti Iacopo (1302—1357), autor al unui tratat intitulat *Lo specchio di vera penitenza* (Oglinda adevăratei pocăinți), care a înfățișat o însemnată sursă de inspirație pentru numeroși predicatori.

[7] Aluzie la studiul intitulat *La Divine Comédie avant Dante, les prédécesseures et les inspirateurs de Dante* (Divina Comedie înaintea lui Dante, predecesorii și inspiratorii lui Dante), pe care Charles Labitte îl publicase în *Revue des Deux Mondes* din 1 sept. 1842.

[8] Se referă la studiul lui A. F. Ozanam, *Les poètes franciscains en Italie au XIII siècle ; recherches nouvelles sur les sources poétiques de la Divine Comédie (Poeții franciscani în Italia în veacul al XIII-lea, împreună cu noi cercetări asupra izvoarelor poetice ale Divinei Comedii)*, apărut în *Opere complete*, vol. VI.

[9] Este vorba de studiul cu care August Kopisch (1799—1853) își însoțește traducerea în limba germană a *Divinei Comedii* (Berlin 1837—1842).

În general, sentimentul care domina în viziunile acestea era groaza, căci se urmărea ca ele să aibă o anumită înrîurire asupra unor fantezii grosolane. Diavolul ocupa primul loc ; era o adevărată întrecere întru ferocitate în născocirea pedepselor, atît a celor din infern, cît și a celor din purgatoriu.

De pe amvon și din cărți, acestea trecură foarte curînd în piețe. Deveniră drame, se schimbară în reprezentații publice. Demonul, damnații, sufletele din purgatoriu trebuiră să producă asupra spectatorilor aceleași efecte ca și cumplitele Eumenide ale anticilor. Exista în toate acestea un concept tragic, pierderea sufletului, manifestat prin acțiuni personale, în parte povestite, în parte reprezentate, ca la începuturile dramei grecești. Dante, deci, a pus stăpînire pe acest subiect, care nu se dezvăluise decît parțial, unuia sau altuia ; a pus stăpînire pe el, l-a îmbrățișat în toată amploarea lui și i-a pus la bază învierea sufletului. Și astfel, tragedia a fost transformată într-o „comedie", pe care posteritatea a numit-o „divină".

Subiectul acesta este ultima pagină a istoriei omenești și, ca să o spunem în chip poetic, deznodămîntul dramei terestre. Cortina s-a coborît ; poarta viitorului este închisă ; acțiunea s-a încheiat ; mișcării libertății i-a urmat necesitatea de neschimbat, un prezent veșnic. Ce anume se petrece în fond ? Moartea libertății, anularea istoriei.

Este o lume desăvîrșită, ultimul cuvînt al lui Dumnezeu, creațiunea finală, după chipul său, în care materia este cu desăvîrșire îmblînzită de spirit. Nu ai nici întîmplări, nici mister, nici împotrivire, nici contrazicere. Totul este determinat, totul este măsurat, după o logică prestabilită și vizibilă, după ideea morală. Nu mai există real și ideal, cei doi termeni devenind identici. Așa se face că arta nu mai poate supune întru totul lumea aceasta, copil al gîndirii pure și conștientă

de origina sa. Mai presus de formă stăruie gîndul, iar toate eforturile poetului nu izbutesc să dezrădăcineze fondul acesta prozaic. Poezia, fiică a cerului, trebuie să coboare pe pămînt și să se întrupeze. Aici, ea părăsește pămîntul, se instalează deasupra umanului, deasupra istoriei, se leapădă de trup, se spiritualizează, devine de neclintit, ca o cifră : devine o știință.

Poetul nu surprinde lumea în aspectele ei imediate, ci trebuie să o construiască el însuși, potrivit concepțelor teologice și filozofice, potrivit lui Aristotel ori sfîntului Toma. Înainte de a fi poetul, el trebuie să fie filozoful și arhitectul lumii sale.

Natura nu este aici opera misterioasă a lui Dumnezeu, Isis cea înfășurată în văluri. Nu mai ai fenomenul fugitiv, care, cu puținul ce ți-l arată, îți îngăduie să întrezărești un dincolo necunoscut, neajuns și cu neputință de ajuns vreodată : ceea ce constituie farmecul cel mai de seamă al poeziei. Aici, aparența și substanța sînt una și-aceeași ; te afli în regatul adevărului. Vălul este străveziu ; pudibondele taine ale naturii, culorile nici prea luminoase, nici prea întunecate, clarobscururile, aparențele false și semiaparențele, contrastele, accidentul, toate acestea sînt nimicite. Pe pămînt, natura supraveghează, indiferentă, jocul nestatornic al pasiunilor omenești : dezacord pe care arta caută uneori să-l învingă chemînd-o, cu o pătimașă nălucire, să împărtășească bucuriile și durerile noastre, și pe care alteori îl acceptă, ca expresie a unei și mai adînci dezarmonii, a indiferenței Soartei față de necazurile omenești.

...Roma antica ruina ;
Tu si placida sei ?

(...Roma străveche se prăbușește ;
Iar tu ești atît de liniștită ?...) [10]

[10] G. Leopardi, *Bruto minore*, 83.

Aici dezacordul s-a terminat, natura devine teatrul pe care poetul îl pregătește pentru reprezentație, imaginea desăvîrșită a ideii, un cifru al gîndului. Enigma dispare și, o dată cu ea, o mare parte din poezie.

Întocmai cum în natură este nimicită întîmplarea, la fel este nimicit în om liberul arbitru. Într-o lume de neschimbat nu poate exista acțiune : ar fi un nonsens. Ciocniri, intrigi, vicisitudini, catastrofe, tot ceea ce constituie materia obișnuită a poeziei, nu-și află locul. Nu poate exista deci o acțiune care, depășind contrastele, să ajungă, treptat, la un deznodămînt și să trezească interes și așteptare nerăbdătoare, ca în *Iliada,* ca în *Orlando* și ca în atîtea alte poeme și romane, care, tocmai de aceea, se citesc cu atîta lăcomie și aproape pe nerăsuflate. În schimb, ai tablouri nelegate între ele, fiecare desăvîrșit în sine ; îndată însă ce un personaj îți stîrnește interesul, el îți și piere din față, pentru a-i face loc altuia. Nu numai că s-a terminat cu orice acțiune, dar s-au desfăcut și toate legăturile care prind între ei oamenii pe pămînt. Patria, familia, bogățiile, demnitățile, titlurile, moravurile, mòdele, tot ceea ce în societate înfățișează artificialul și convenționalul, și care înfățișează totuși atîta poezie, nu-și mai află locul ; omul este aici gol, Filip cel Frumos se vede lipsit de purpura sa, iar Nicolò al III-lea de tiară. Ce-i rămîne deci omului ? Un sentiment general de bucurie și de durere, fără succesiune, fără gradație, fără contrast, fără ecou, o interjecție, aproape. Ai o repetiție veșnică. Omul se pierde în natură, iar natura se pierde în știință.

Acesta este subiectul. Epopeea este imposibilă, fiindcă lipsește acțiunea. Drama este distrusă în rădăcina ei, fiindcă lipsește libertatea. Sufletul este cuprins parcă de paralizie și rămîne veșnic în starea aceea în care l-a surprins boala. Nici o ciocnire de caractere și de pasiuni ; omul a murit, omul ca ființă liberă, înzestrată cu voință, puternică, în stare de realizări practice. Lirica este redusă la o singură coardă, care-și repetă, solitară, sunetul ei, asemănător, mai curînd, cu vagul muzicii, decît cu limpezimea cuvîntului. Cu neclintitul ei

caracter extrinsec, existența rămîne un simplu material descriptiv : cu ajutorul lui este descris însuși omul. Rămîne un poem descriptivo-didactic.

Avem deci două subiecte, unul pur religios, care aruncă poezia în afara umanității, iar celălalt istorico-politic, bazat pe tradiții esențial diferite de viața modernă : două poezii nedesăvîrșite. Una întoarce spatele vieții, cealaltă amestecă în ea elemente discordante.

Este inutil să ne întrebăm care dintre aceste două subiecte i s-a înfățișat mai întîi lui Dante : dacă opiniile și pasiunile lui politice l-au împins să găsească lumea cealaltă ca material mai mult decît potrivit pentru a le înfățișa, cum socotesc unii, ori dacă lumea cealaltă, cum mi se pare mie c-ar fi mai probabil, n-a fost concepută mai întîi în el însuși și în mod treptat.

După cum se știe, Dante a contopit aceste două subiecte, transformîndu-se pe sine însuși în spectator, ba chiar în protagonist al lumii sale. Om viu, pătrunde în regatul umbrelor și duce cu sine acolo toate pasiunile sale de om și de cetățean, făcînd să răsune de freamăte pămîntene pînă și bolțile liniștite ale cerului : și astfel, drama se ivește din nou, iar timpul reapare în veșnicie. El este ca o punte aruncată între cer și pămînt. La vederea unui om viu și la auzul vorbelor lui, sufletele se trezesc din nou la viață, pentru o clipă, simt iarăși vechile pasiuni, văd încă o dată patria, prietenii. În sînul infinitului renaște finitul ; reapare istoria, reapar caractere și pasiuni. În imobilitatea viitorului trăiește și se agită Italia, ba chiar Europa veacului al paisprezecelea, cu papa și cu împăratul său, cu regii și cu popoarele sale, cu moravurile sale, cu greșelile sale, cu pasiunile sale. Este drama acelui secol, reprezentată în cealaltă lume și scrisă de un poet, care este el însuși unul dintre actori.

Cu această concepție fericită, poezia îmbrățișează întreaga viață, cerul și pămîntul, timpul și veșnicia, omenescul și divinul ; tot ceea ce inteligența are în ea mai abstract și tot ceea ce realitatea are mai concret !

Orientarea doctrinală şi mistică a lumii celeilalte se vede parţial înfrîntă ; iar o poezie bazată pe supranatural devine profund umană şi pămîntească, cu pecetea proprie a omului şi a vremii.

În cadrul supranaturalului se iveşte din nou natura terestră, ca opoziţie, comparaţie şi aducere aminte ; avem iarăşi văile noastre, şi rîurile, şi munţii, şi oraşele, şi cîmpiile. Transportat pe lumea cealaltă, pămîntul, în vreme ce-i comunică acesteia ceva, nu ştiu ce, direct şi palpabil, încît ni se pare că ne-am afla acasă la noi, dobîndeşte şi el un aer solemn şi ideal.

Se ivesc iarăşi acum întîmplarea şi timpul, istoria şi societatea, în toată viaţa ei lăuntrică şi exterioară, religioasă, morală, politică, intelectuală ; aşa că în sînul celeilalte lumi prind rădăcini epopeea şi poemul eroic şi naţional. Este poemul umanităţii şi totodată poemul Italiei. Dante este capabil să ne înfăţişeze tradiţiile italiene fără să fie silit, la fel cu ceilalţi poeţi, fie să violeze antichitatea, fie să violeze viaţa modernă. În lumea cealaltă, a dispărut orice diferenţă socială ori naţională ; un acelaşi destin îi face pe toţi egali. Există asemănare de suflet, nu de veşmînt, ori de titlu, ori de patrie. Alexandru poate să stea alături de Ezzelino [11], iar Brutus împreună cu Iuda [12].

Pe fondul acesta tradiţional, se poate etala istoria contemporană. Papa, împăratul, regele Neapolelui, membrii familiilor Cerchi şi Donati, mîniile, ambiţiile, neînţelegerile, moravurile acelei vremi, iată tabloul căruia tradiţia vergiliană îi poate sluji drept cadru plin de măreţie.

Omul iese din imobilitatea sa şi dobîndeşte carne ; se interesează de amintirea lui pe pămînt, se necăjeşte şi se bucură de veştile pe care le primeşte, ameninţă, se înfurie, se răzbună, preveşteşte, mustră, satirizează sau aduce elogii. Ies din nou la iveală tot soiul de pasiuni, de caractere, de interese pămînteşti.

---

[11] Dante, *Inf.*, XII, 107, 110.
[12] Idem, *Idem*, XXXIV, 62, 66.

Poetul poate să ni se înfățișeze pe sine însuși în ceea ce are mai intim și mai personal, iubirile sale, urile sale, istoria sa personală. Și, fără să strice unitatea lumii sale, el poate uni scopul general cu scopuri particulare. Devine centrul creației sale, accentul liric, ecoul ei pătimaș.

Și astfel, într-un subiect exclusiv și monoton prin natura sa, se întrezărește o varietate nesfîrșită. Tot ceea ce este mai trecător în viață își poate afla locul aici.

Neputînd fi înțeleasă de către cei mai mulți dintre interpreți, concepția aceasta îndrăzneață a fost numită o amestecătură și calificată drept străină și barbară. Neputîndu-se surprinde legătura care unește cele două lumi, pentru a apăra unitatea poeziei, una dintre lumi a devenit principală iar cealaltă, accesorie. Vellutello [13], Landino [14], Schlegel [15], Quinet [16], Ozanam, iar în parte chiar Hegel [17] și Schelling [18] iau în considerare mai ales aspectul mistic și supranatural al acestui subiect. Pentru alții, dimpotrivă, lumea de dincolo este un mijloc, un prilej și aproape o armă de care poetul s-a folosit pentru a-și strivi adversarii și mărginesc imensitatea și poeticul concepției la mizeria și la proza unui scop politic, împingînd exagerarea pînă la a face din cealaltă lume un văl alegoric al acestuia. Pentru cei dintîi, pămîntescul este un element profanat de patimile poetului ; astfel

---

[13] Vellutello Alessandro, autor, între altele, al unui comentariu asupra *Divinei Comedii*, publicat în ediția Marcolini a poemei dantești (Veneția, 1544).

[14] Landino Cristoforo (1424—1504), lector al *Divinei Comedii* la Universitatea din Florența și autor al unui comentariu ce însoțește prima ediție florentină a *Comediei* dantești.

[15] Friederich Schlegel (1772—1829), poet și critic german, a scris, în afara unui *Eseu asupra lui Dante* (Berlin, 1790) și o *Istorie a literaturii antice și moderne*.

[16] Edgard Quinet (1803—1875) cunoscut scriitor, filozof și istoric francez. De Sanctis se referă la lucrarea *Les révolutions d'Italie (Revoluțiile din Italia)*, Paris, 1848.

[17] *Estetica, Poezia*, cartea II, cap. I, paragrafele 1, 3, *Despre epopee în evul mediu și în timpurile moderne*.

[18] Friedrich Wilhelm Schelling (1775—1854), cunoscut filozof idealist german.

că poezia ajunge, după spusele unuia dintre ei, un ciudat amestec de sacru și de profan; pe Schlegel îl indignează ghibellinismul poetului; Edgard Quinet rămîne *„choqué“*, văzînd că patimile terestre ale acestuia din urmă tulbură pînă și liniștea paradisului; iar Lamartine, nu l-am auzit oare pe Lamartine numind poezia aceasta o „gazetă florentină“? Pentru ceilalți, care au în vedere mai ales latura istorică și politică, și mă gîndesc la Marchetti[19], la Troya[20], la Foscolo[21], la Rossetti, la Aroux, constituie o piedică gravă seriozitatea cu care poetul ne înfățișează lumea cealaltă, prea realistă pentru o simplă alegorie. În felul acesta, cele două școli jertfesc o lume în folosul celeilalte. Dante a voit să ne înfățișeze cerul și pămîntul; cît despre școli, una dintre ele vede doar cerul, iar cealaltă numai pămîntul.

Ce este de fapt poezia aceasta? Este viața omenească privită de pe lumea cealaltă.

Viața este de o bogăție inepuizabilă și, potrivit cu latura de pe care o privești, îți descoperă senzații, sentimente, aspecte noi. Cînd se schimbă orizontul, se schimbă și spectacolul; aceleași lucruri îți apar cu o altă înfățișare; ți se pare că ai fi dobîndit cumva un al șaselea simț, care îți dezvăluie o lume nouă și o face să strălucească înainte-ți, cu tinerețea și cu uimirea primelor impresii.

Dante a adăugat poeziei sensul acesta nou, schimbînd punctul de perspectivă. Poezia obișnuită își are lăcașul pe pămînt; cei din ceruri coboară aici jos, se amestecă cu oamenii, devin actori. Dante a transportat pămîntul în cer, a răsturnat baza. Lumea cealaltă preschimbă în umbre și trupurile, și simțămintele, și mărețiile, și fastul pămîntesc, spiritualizînd și transfigurînd istoria. Vă-

---

[19] Giovanni Marchetti, *Discorso intorno alla prima e principale allegoria del poema di Dante (Discurs în legătură cu întîia și principala alegorie a poemei lui Dante)*, Bologna, 1819.

[20] Carlo Troya, *Del veltro allegorico di Dante (Despre ogarul alegoric al lui Dante)*, Bologna, Molini, 1826.

[21] In *Discorso sul testo della Commedia di Dante (Discurs asupra textului Comediei lui Dante)* apărut la Londra, în 1825.

zute în lumea cealaltă, personajele cele mai vulgare, lucrurile cele mai indiferente, dobîndesc o semnificaţie, devin poezie. Ciacco şi Thais, fiindcă poartă pe frunte pecetea veşniciei, capătă proporţii ideale şi îţi trezesc sentimente pe care, cu siguranţă, nu le-ai încerca, dacă i-ai întîlni pe pămînt. Istoria contemporană rezistă poeziei, fiindcă ţi-arată o realitate fără umbre, cu contururi fixe, nesupusă imaginaţiei. Plasată însă în cealaltă lume, realitatea îţi tremură în faţă, se transfigurează, personajele cele mai cunoscute se aleg cu un alt chip, căci îţi apar pe piedestalul infinitului. Pe Farinata îl vezi la o distanţă de două mii de ani, îţi pare contemporan cu Capaneu. Miraculosul ţi se prezintă singur, fără a fi nevoie să-l cauţi, numai datorită situaţiei. Te bucuri de noi atitudini, de noi senzaţii, de noi modalităţi de a le exprima.

Ce este poezia aceasta ? Este pămîntul privit de pe lumea cealaltă. Adăugaţi acum : este lumea cealaltă privită de pe pămînt.

Zadarnic îi veţi spune poetului : — Dumneavoastră pătrundeţi într-un templu ; lepădaţi-vă de pasiunile dumneavoastră, întoarceţi spatele intereselor lumeşti. Vă spune că da, v-o repetă, dar nu face nimic. Pămîntul îl urmăreşte pînă în sanctuar ; da, pînă în faţa lui Dumnezeu, buzele lui se pregătesc să exprime sarcasmul, trimiţînd o ultimă imprecaţie la adresa Florenţei :

...al divino dall'umano,
All'eterno dal tempo era venuto,
E di Fiorenza in popol giusto e sano

(eu ce păşeam din lumea noastră strîmtă
în cea de veci, din timp în veşnicie
şi din Florenţa în cetatea sfîntă !) [22]

„Lumea noastră strîmtă" şi „cea de veci", „timp" şi „veşnicie" ! Nu-l credeţi, sînt abstracţiuni ale minţii

[22] Dante, *Parad.*, XXXI, 38—40.

sale. „Lumea noastră strîmtă" stăruie alături de „cea de veci", „timpul" stăruie alături de „veșnicie".

Aidoma unui călător care cercetează cu privirea ținuturi îndepărtate, avînd încă proaspătă amintirea patriei sale, așa că privește tot ceea ce întîlnește prin prisma locului său de baștină, Dante vede lumea cealaltă prin prisma pămîntului, prin prisma pasiunilor sale. În felul acesta, viața se integrează, cealaltă lume iese din abstracțiune, cerul și pămîntul se amestecă, iar o poezie concepută pe înălțimile celei mai subtile mistici coboară în partea cea mai intimă și mai plină de viață a realității ! Iar măreția și adevărul concepției ei se află chiar aici, în această omniprezență a celor două lumi care acționează reciproc, care se explică și se temperează una pe alta. Cele două lumi se succed, alternează între ele, se încrucișează, se întrepătrund. Totul este plin de această unitate. Poetul sparge pămîntul în bucăți și își făurește lumile sale ; și astfel, privind totul, cititorul poate foarte bine să spună : — Am în față o lume nouă ; privind însă ici și colo, nu se poate împiedica să se gîndească la Florența ori la Roma. Te găsești într-un loc lipsit de lumină și schimbător, și iată că îți răsare în față țărmul de mare unde se varsă Padul

Per aver pace co'seguaci sui

(Să-și afle liniștea-mpreună cu ai săi.) [23]

Vrăjită de amintirea „vremurilor fericite", Francesca rătăcește cu gîndul prin grădina iubită, dar, ajungînd la sărut, este adusă la realitate de infern, iar sărutul acela devine de neșters și se prelungește în veșnicie :

Questi, che mai da me non fia diviso,
La bocca mi baciò tutto tremante.

(...acesta ce mi-e în veci nedespărțit
mă sărută și-un freamăt era tot.) [24]

---

[23] Dante, *Inf.*, V, 99.
[24] Idem, *Idem*, V, 135—136.

Cîtă suferință în întîlnirea aceasta, ce pare aruncată acolo aproape din întîmplare ! Cele două lumi se întîlnesc în momentul păcatului și se topesc una într-alta. La vestea căderii partidului său, Farinata rămîne ca împietrit ; tot sufletul său este în Florența atunci cînd, pentru a exprima nesfîrșita lui durere, i se ivește în față patul de foc :

Ciò mi tormenta più che questo letto
(Mă arde mai cumplit decît ăst pat.)[25]

În cadrul trecutului revine prezentul, ca termen de comparație, și ce comparație ! Nimic nu stă alături de măreția lui Farinata, căruia poetul, fără efort, datorită numai situației, îi poate pune Infernul sub picioare. Cînd vor să înfățișeze frumusețea și forța pe pămînt, poeții obișnuiesc să împrumute culorile lucrurilor cerești, unde situează adăpostul oricărui ideal : aici, metafora devine realitate, figura este literă ; una dintre lumi este proba, imaginea, lumina celeilalte.

Dacă subiectul acesta nu rămîne în generalitatea sa doctrinală, în spiritualismul său abstract, aceasta se întîmplă fiindcă profetul este Dante. Ceilalți, care ne-au mai lăsat viziuni, fie că le-au povestit în chip homeric, rămînînd în afara lor, fie că au intervenit ca să amestece în ele considerații morale, cum face Passavanti ; cei mai mulți dintre ei sînt clerici, oameni ascetici, despărțiți de lume, fără experiența vieții, străini de patimile și de interesele lumești. Dante s-a aruncat înăuntru pe sine însuși ; iar Dante înseamnă întreaga existență a acelor vremi, în feluritele ei forme, rezumată într-un suflet poetic. Devenind un element esențial al subiectului, l-a modificat adînc, în avantajul poeziei.

Pentru a desăvîrși examinarea subiectului, sîntem datori deci să-l studiem pe Dante, parte inseparabilă a lui ; pe Dante, dar nu numai ca pe un Homer al lumii sale, ci ca pe un Ahile ; nu numai ca poet, ci și ca om.

---

[25] Idem, *Idem*, X, 78.

Caracterul lui Dante și utopia lui[1]

Îl numesc poet pe cel care simte, tulburat, că înlăuntrul său se agită o întreagă lume de forme și de imagini ; forme mai întîi fluctuante, fără determinări precise, raze de lumină încă nereflectată, încă neorganizată în strălucitoarele culori ale curcubeului, sunete împrăștiate care nu produc nici o armonie. Fiecare are ceva de poet, mai ales în cei dintîi ani ; fiecare din noi a simțit cîteodată în sine ceva de cavaler rătăcitor, fiecare și-a visat zînele sale, palatele sale de aur ; a avut, cum cîntă Goethe[2], o anume doamnă de ocrotit, un anume ticălos de pedepsit. Starea aceasta este însă tranzitorie ; realitatea ne răpește curînd visurile daurite și începe proza vieții. Numai în poet stăruie lumea aceea fantastică, și pune stăpînire pe sufletul lui, și se frămîntă înlăuntrul lui, nerăbdătoare să țîșnească afară. Ori, există în viață un moment solemn, în care omul se dezvăluie sie însuși. Avem nevoie de ceva care să ne izbească privirile pentru a avea această revelație, pentru a ne putea spune într-o bună zi : — Iată pentru ce ne-am născut ! Viața lui Dante începe din clipa în care ochii lui s-au întîlnit cu ochii Beatricei. Iar cînd a văzut-o pentru a doua oară, cînd și-a amintit emoționat puternica impresie pe care ea o făcuse asupra sufletului său, copil fiind încă, arta i s-a revelat și a devenit poet.

În iubire, mai ales, poate poetul să ducă la împlinire și să liniștească lumea aceea nedeslușită de fantasme, care clocotește în el ; pentru că gloria, libertatea, patria, care au atîta putere asupra sufletului, nu pot fi reprezentate, dacă nu dobîndesc aparența de ființă vie ; numai în iubire sufletul se regăsește pe sine însuși într-un alt suflet ; numai în iubire devine realitate ceea ce într-altă parte este doar imagine. Citiți *Vita Nuova*, cea

---

[1] A apărut mai întîi în *La Rivista contemporanea*, din Torino (1858, vol. XII, pp. 3—15) și este, de fapt, continuarea eseului precedent.

[2] În poezia de tinerețe : *Der neue Amadis (Noul Amadis)*.

dintîi povestire intimă a vremurilor moderne, citiți lirica dantescă. Unele canțone și sonete au drept temei un fapt real, care, aproape ca un amnar, face să țîșnească scîntei vii din sufletul său ; un fapt neînsemnat și comun, în sine, dar de un foarte puternic efect asupra inimii îndrăgostiților. Un salut, o întîlnire, o privire, ajung pentru a trezi în ea mișcări inefabile, extaze, viziuni, încîntări, exaltări. Nu e nici o mirare, căci sentimentul este nelimitat și invizibil, în ființa iubită îndrăgostitul se realizează în întregime pe sine însuși ; fleacul cel mai neînsemnat, o mănușă, o floare, un zîmbet, fac să răsune coardele sufletului.

Beatrice a murit, iar Dante, după ce a plîns-o și a cîntat-o cîtva timp, a pornit pe o cale practică și politică. Studiilor liniștite și iubirii le-au luat locul grijile casnice și pasiunile vieții politice. Lui Dante artistul îi urmează Dante cetățeanul. Iar acum omul obișnuiește să se dezvăluie sie însuși în ceea ce privește caracterul, capătă conștiința personalității sale și face eforturi să o impună și celorlalți. Izbindu-se de obstacole, personalitatea se moleșește, uneori, iar alteori se călește. În forța aceasta de rezistență stă, în deosebi, ceea ce se cheamă un mare caracter. Există însă măreție și măreție. Există oameni de acțiune, născuți să domine, în stare să cedeze, să măgulească, pentru a-i atrage mai sigur pe ceilalți ; privind neclintiți la un scop oarecare, ei știu totuși să ia mii de înfățișări înșelătoare și, neînțeleși de mulțime, care îi numește schimbători, își dau singuri seama că au rămas veșnic ei înșiși. Dante nu poseda acest soi de măreție ; nu era născut să fie o căpetenie de partid și ținea mai mult de Cato decît de Cezar ; oamenii cu asemenea fire se nasc nefericiți, totdeauna admirați, niciodată ascultați.

Giusti son duo, ma non vi sono intesi !

(Dreptate-au amîndoi, dar nu sînt înțeleși !) [3]

---

[3] Dante, *Inf.*, VI, 73.

Neînduplecat şi aspru, a fost om pătimaş şi de convingeri şi nu a izbutit să înţeleagă şi nici să tolereze viciile şi greşelile contemporanilor săi, nici să lucreze în folosul său, nici să se amestece între interese, ipocrizii şi violenţe, ca să schimbe răul în bine, cum sînt nevoiţi s-o facă aceia care vor să cîrmuiască. Prior, s-a văzut silit să-l trimită în surghiun pe cel mai bun prieten al său, pentru a înfăptui o împăcare imposibilă între părţile vrăjmaşe ; s-a lăsat copleşit, el şi ai săi, de bresle şi de violenţele Negrilor şi le-a dat acestora răgaz să-şi desăvîrşească planurile lor sinistre, acceptînd o misiune înşelătoare şi ineficace ; ambasador pe lîngă papa Bonifaciu, a izbutit doar să se lase tras pe sfoară şi adormit, izvor de nepieritoare uri, şi a văzut răpindu-i-se lui patria şi averea, iar Florenţei libertatea, înainte, aproape, de a o cunoaşte. Rătăcitor, nu a păstrat vreme îndelungată, în partidul său, locul acela pe care îl cereau virtutea şi geniul ce-l caracterizau şi nu a izbutit nici să-şi facă acceptate părerile sale, nici să se împace el cu ale altora. Foarte curînd, oamenii au început să-l dezguste, s-a înrăit, atît împotriva duşmanilor cît şi împotriva prietenilor, şi, cum se întîmplă de obicei, o dată cu trecerea vremii, a rămas singur, „partid pentru el însuşi“.

Lucru pentru care unii îi aduc laude, presupunînd nu ştiu ce ascunse şi mărinimoase intenţii ; nu a fost vorba, în ce-l priveşte, de o alegere, ci de o nevoie a firii. Cine vrea să trăiască în mijlocul oamenilor trebuie să-i accepte aşa cum sînt, iar cine vrea să le fie stăpîn, trebuie să-i înţeleagă. Dante dispreţuia prea mult orice mişelie, era prea neîngăduitor ; prezentul ocoleşte fiinţele acestea solitare, dar viitorul este al lor. Renunţînd la acţiune şi refugiindu-se în studii, începea să lucreze din nou la *Divina Comedie*, singura şi adevărata lui acţiune, ale cărei efecte depăşesc cercul strîmt al scopurilor şi intereselor din vremea aceea şi nu vizează decît omul şi lumea. Laolaltă cu destinele neamului omenesc, el lega acolo, într-un volum, durerile, urile, răzbunările şi speranţele sale. Am vorbit de uri şi de răzbunări şi am spus

adevărul. Dante a fost urît și a urît, a fost jignit și s-a răzbunat. Și nu-l pot compara fără o oarecare tristețe pe tînărul liric cu maturul autor al *Comediei*. În lirica lui vezi un om căruia lumea îi este încă străină, căruia totul îi zîmbește ; universul său sînt ochii unei doamne, în sufletul lui neprihănit nu încape alt sentiment decît iubirea, în atîtea versuri nu găsești un singur cuvînt de ură, de ranchiună. Iar acum, cît de mult s-a schimbat !

Orizontul său s-a lărgit ; a cunoscut o mulțime de orașe, o mulțime de oameni ; curți, consilii, popoare, caractere, pasiuni, moravuri, realitatea întreagă i se dezvăluie în față, ca o carte deschisă ; pînă acum a putut să scrie sonete și canțone ; expert în viață, poate de data aceasta să scrie și un poem. Dar lumea în care se amesteca îi scufunda sufletul într-o adîncă tulburare : — Ce cauți ? —, îl întreba un călugăr[1] ; iar truditul bătrîn răspundea : — Pace ! — ; dar nu a găsit-o decît numai prin moarte. Omul are în inima sa germenele tuturor pasiunilor, care zac în străfunduri, ațipite, pînă la prima scînteie, cînd țîșnesc în afară cu un avînt de care se miră el însuși. Frămîntările cetățenești au trezit în Dante pasiuni necunoscute pînă atunci, deosebit de violente, pe care nenorocirea le-a ințețit și mai mult. Fericite vremurile acelea cînd artistul se putea dărui cu seninătate contemplării, fără a fi tulburat de chemarea profană a intereselor lumești ! Ferice de artistul grec ! Vin însă vremuri cînd pana poetului se preschimbă în spadă tăioasă. Poezia lui Dante înseamnă o bătălie pe care el o dă cu vrăjmașii săi : lumea lui este un teatru în care el joacă un rol, cîntînd și luptînd totodată, Homer și Achile în același timp. Omul nou nu l-a înlocuit însă pe cel vechi, sub furiile acelea se ascunde o uriașă comoară de dragoste, iar sub violență sălășluiește o mare blîndețe. Biografii nu ne înfățișează decît o singură la-

---

[1] Pare să fie vorba de un anume *Frater* Ylarus, care povestește întîmplarea într-o scrisoare către Uguccione della Faggiola. Păstrată de Boccaccio, scrisoarea, cum au demonstrat-o unii cercetători, ar fi, în realitate, opera acestuia.

tură a acestui caracter; cei mai mulţi îl vor mîndru, răzbunător; alţii apucîndu-se să-l apere, ne redau fiecare vorbă a lui, oricît de neînsemnată, potrivit cu adevărul istoric şi cu dreptatea; iar cînd citesc viaţa lui, dictată de Cesare Balbo [4], văd cum de sub pana acestui scriitor, de o asprime atît de amabilă şi de o cumpătare atît de nobilă, apare încetul cu încetul chipul lui Dante, aidoma unui hulub, numai iubire şi bunăvoinţă. Dante nu a fost nici una, nici alta sau, ca să fim mai drepţi, a fost şi una, şi alta. Bărbat pătimaş şi plin de avînt, fire sinceră, care îşi dăruieşte tot sufletul impresiei fugare a clipei, la fel de cumplit atunci cînd se înfurie pe cît de milos atunci cînd se înduioşează; cei care trudesc să descopere o legătură logică între feluritele invective şi opinii care-i scapă din pană îşi irosesc truda şi timpul. Şi va scrie o adevărată viaţă a lui Dante cel care, părăsind pentru o clipă polemica aceasta care ne împinge în punctul opus celui ales de adversarul nostru, ni-l va înfăţişa pe Dante nu pieziş, ci din faţă, întru totul aşa cum este, redînd în întregime acea dureroasă alternare între iubire şi ură, între mînie şi desperare, capacitatea lui de a cheltui în iubire aceeaşi energie pe care o cheltuieşte în ură, de a concepe totodată şi Infernul, şi Paradisul, şi pe Francesca, şi pe Filippo Argenti, şi pe Farinata, şi pe Cavalcanti, astăzi numindu-şi concetăţenii *„vite fiesolane"* [5], iar mîine exclamînd în chip jalnic: *„popule mi, quid feci tibi."* [6]

Sîntem înclinaţi să idealizăm oamenii şi ni-i închipuim pe toţi dintr-o bucată. Celui care săvîrşeşte un act de cruzime îi dăm de îndată numele de tigru. Natura însă nu este mereu aceeaşi în procedeele ei şi se complace adesea în contrarii, armonizate de imperceptibile

---

[4] Balbo Cesare (1789—1853), om politic şi scriitor, originar din Torino. Împreună cu Vincenzo Gioberti, a pus bazele curentului neoguelf, patriotismul său nefiind însă contaminat de orgoliul naţionalist al acestuia din urmă.

[5] Dante, *Inf.*, XV, 73.

[6] Popor al meu, ce ţi-am făcut (lat.). Începutul, citat de Leonardo Bruni, al unei scrisori a lui Dante, pierdută însă.

trepte. Ahile se înverşunează bestial împotriva trupului lui Hector, iar în faţa bătrînului tată al acestuia se înduioşează pînă la lacrimi. Dante este atît de milos încît cade leşinat la auzul nenorocirilor lui Paolo şi-ale Francescăi, dar este atît de crunt încît poate să conceapă şi să descrie cu o precizie înspăimîntătoare craniul unui om între dinţii unui alt om.

În vremuri civilizate ne deprindem să ne alegem gesturile şi cuvintele şi să păstrăm tot timpul în înfăţişare un aer de bunăvoinţă ; aşa că omul, care se cheamă educat, va săvîrşi o faptă mîrşavă cu mai puţină greutate decît o mojicie. Dante este mai aproape de natură şi se arată sincer.

Este un personaj esenţialmente poetic. Trăsătura lui dominantă este forţa care ţîşneşte liberă şi avîntată. Nenorocirea departe de a-l descuraja, îl întăreşte şi îl înalţă încă şi mai sus. Silit să mănînce pîinea altuia, să cerşească protecţii, să se expună glumelor servitorilor, nimeni nu s-a simţit mai mult decît el superior contemporanilor săi, nimeni nu s-a mai situat singur atît de de-asupra lor. Faimoasa scrisoare în care refuză să se întoarcă în patrie, sacrificîndu-şi onoarea, nu dezvăluie numai un suflet niciodată înclinat către vreo josnicie, dar ne îngăduie să găsim aproape în fiecare rînd amprenta acestui nobil orgoliu. „Nu aceasta este calea înapoierii mele în patrie ;... dacă se găseşte însă o alta, care să nu fie potrivnică bunului nume, potrivnică cinstei lui Dante, pe aceea o voi primi bucuros. Căci dacă nu se găseşte nici o asemenea cale de intrare în Florenţa, nu voi intra niciodată în Florenţa.“ [7] Este aici nu doar limbajul generozităţii, ci şi acela al orgoliului ; este conştiinţa propriei măreţii ; este : — Eu, Dante Alighieri —. Din înaltul piedestalului său, îşi roteşte cu dispreţ privirea asupra a tot ce este plebe şi plebeu ; iartă mai uşor un delict, decît o josnicie. Firile serioase şi ideale se cunosc mult mai bine prin contrariile lor ; opusul lui Dante este plebeul. Ai spune aproape că se simţea apar-

---

[7] Scrisoarea V către prietenul florentin, paragraful 4.

ţinînd unei rase superioare, nu numai prin nobleţea sîngelui şi a talentului, dar şi prin aceea a sufletului. Nu rămîne însă în atitudinea aceasta de demnitate pasivă; nu este o fire stoică şi indiferentă; focul lăuntric răbufneşte cu vigoare. Are virtutea indignării, are elocvenţa furiei. Toate puterile sufletului ţîşnesc în afară, cu avîntul pasiunii. Iar atunci cînd în starea lui de sărăcie îl vedem ridicîndu-se cu toată fiinţa împotriva celor puternici, care îl strivesc, şi pricinuindu-le răni de nevindecat, este atît de frumos în mînia sa, încît înţelegem entuziasmul lui Vergiliu.[8] Nu înseamnează că nu şi-ar avea şi el clipele lui de mîhnire şi de renunţare; sentimentului ales al durerii îi urmează însă imediat energia rezistenţei. A fost atît de nefericit şi, totuşi, nu există o singur pagină de-a sa în care să domine sentimentul acela de prostraţie morală, acel nu ştiu ce posomorît şi sleit, atît de frecvent la cei moderni. S-ar zice că durerea nu are timp să zvîcnească în afară fără să se preschimbe în mînie: atît de grabnică este reacţia puternicei sale firi. Ori, acest dispreţ suprem faţă de tot ceea ce este ignobil, această tendinţă de a-şi construi singur piedestalul şi de-a se încorona cu propriile-i mîini, această durere lăuntrică strălucit stăpînită, astfel încît în timp ce inima sîngerează, chipul ameninţă, toate acestea, deci, întipăresc pe faţa sa aspră o anumită măreţie morală, un anumit colosal, care ne amintesc de dragul său Farinata.

În perioada de tinereţe a poetului, Beatrice cîntă în toată fiinţa lui. Apoi, cînd intră în treburile publice, Florenţa devine centrul către care converg toate gîndurile sale. La urmă, cînd se dăruie cu mai aprinsă rîvnă teologiei şi filozofiei, vederea se lărgeşte. Depăşeşte mica Florenţă şi se înalţă către o unitate nu numai italiană, ci şi umană: devine universal. Priveşte dincolo de contemporani, se gîndeşte la posteritate; faima nu-i este de-ajuns, doreşte gloria. Dragostea pentru Beatrice se purifică de acea parte pămîntească a ei şi devine iubire

---

[8] Dante, *Inf.*, VIII, 45.

față de cele dumnezeiești. Este sigur că, atunci cînd îmbătrînim, sîntem obișnuiți să generalizăm, iar ceea ce era sentiment se preschimbă în maximă și-n sentință. Aici însă particularul supraviețuiește într-o formă mai înaltă. Dedesubtul umanității rămîne însă veșnic Florența, care face să bată inima surghiunitului, lucru de care vă dați seama din înseși imprecațiile lui. Iar dedesubtul Beatricei gîndului său o simțiți pe Beatrice a inimii sale. La fel, cînd se arată numai îngrijorat de posteritate și se mărturisește prieten neînfricat al adevărului, nu-l credeți. E prea multă fiere în adevărul său, prea multă patimă în dreptatea sa. Gîndul la urmași se întovărășește cu dorința de răzbunare, cu ura față de vrăjmași, cu dragostea față de partidul său, cu nădejdea înapoierii, cu toate interesele acelor vremuri. Așa se face că patima îl urmează uneori pînă și în cele mai abstracte speculații, iar Florența, partidul său și adversarii politici își fac loc în silogismele sale.

Totuși, chiar și atunci cînd lipsa lui de dreptate este vizibilă, cînd se lasă tîrît spre învinuiri, spre imprecații, fără nici o măsură, nu veți putea — nu voi spune să-l disprețuiți (Dante este întotdeauna superior disprețului) — dar nu veți putea, nu veți izbuti să vă mîniați pe el ; fiindcă vă veți da seama că pasiunea lui este totdeauna sinceră, că avînturile acelea vin direct din inima sa, că acționează și că vorbește cu cea mai profundă convingere. Iar dacă afirmă că spune adevărul, crede că spune adevărul ; iar dacă învinuiește, crede în învinuire ; iar dacă exagerează, nu-și dă seama de asta.

Este tipul proscrisului, continuat pînă în zilele noastre. Cu atîta căldură sufletească, cu atîta forță pasională, viața activă l-a părăsit atunci cînd trebuia să aibă mai multă nevoie de ea. Iată-l surghiunit. Lumea merge mai departe, fără el și împotriva lui. Dante nu se resemnează. Faptul de a conspira împreună cu o clică „ticăloasă și neghioabă“ [9] ajunge însă în curînd să-l plictisească. Iar activitatea acestui om de seamă se rezumă

---

[9] Dante, *Parad.*, XVII, 62.

la cîte-o scrisoare inutilă, pe care-o adresează din cînd în cînd unor popoare şi unor principi, precum şi la unele tratate şi negocieri, în slujba protectorilor săi. Se află în afara evenimentelor, spectator plin de dispreţ. Pasiunea, rămasă inactivă, se concentrează şi izbucneşte în scris, cu şi mai multă violenţă, cu şi mai multă amărăciune. Iar el, aci răbufneşte zgomotos, aidoma unei furtuni îndelung întîrziate ; aci începe s-o ia razna cu închipuirea şi se scufundă în misticismul cel mai greu de înţeles. Devine taciturn, melancolic, neliniştit, nerăbdător. Departe de acţiune, pierde contactul cu posibilul şi cu realul, îşi construieşte o lume închipuită şi plasează în ea oameni şi lucruri, după dorinţă. Sînt visurile proscrişilor, pe care cei mai mulţi le duc cu ei în mormînt. Visul lui Dante a rămas nemuritor.

Care a fost visul acesta ? Ceea ce înseamnă : care a fost concepţia pe care Dante şi-a format-o cu privire la univers ? Visele noastre, aspiraţiile noastre sînt consecinţe ale opiniilor noastre, ale ştiinţei noastre.

Dante a fost foarte învăţat : a îmbrăţişat aproape tot ce se putea şti. Ştiinţa era pe atunci atît de rară, mijloacele de a o dobîndi erau atît de puţine încît ajungea ea singură pentru a asigura faima de om strălucit. Iar Dante a fost proslăvit mai puţin pentru măreţia geniului decît pentru mulţimea şi varietatea cunoştinţelor sale, deoarece puţini sînt cei pricepuţi în preţuirea geniului ; în timp ce ştiinţa, fiind vorba de un fapt material, poate fi judecată de toată lumea.

Teologie, filozofie, istorie, mitologie, jurisprudenţă, astronomie, fizică, matematică, retorică, poetică, iată devenită a sa toată lumea intelectuală a acelei vremi. Iar dacă adaugi la aceasta misiunile diplomatice şi peregrinările, care i-au dat posibilitatea să cunoască o atît de mare varietate de oameni şi de lucruri, poţi să afirmi, fără exagerare, că şi-a depăşit contemporanii atît ca experienţă, cît şi ca ştiinţă. Iar cunoaşterea tuturor celor de mai sus nu era superficială ; fiindcă nu există nici o idee pe care el să n-o exprime în chip limpede şi dovedind o deplină stăpînire a subiectului.

Știința era încă o lume nouă, nu întru totul descoperită ; antichitatea de-abia se înălța la orizont, iar spiritele tindeau mai mult că culeagă decît să discearnă. Era timpul admirației. Se prosterna toată lumea în fața marilor nume și era primită cu lăcomie orice opinie căreia i se putea atribui o naștere nobilă. Și astfel, încetul cu încetul, se alcătuise un cumul de idei culese din felurite izvoare ; cu cîtă unitate, nimănui nu-i păsa, căci nu se mergea atît de departe cu minuțiozitatea. Ajungea cel mult o sinteză provizorie, în care intrau fapte diferite și contrarii. Aceasta nu-i mulțumea însă pe marii gînditori, care, aruncînd o privire ascuțită în amestecul acela confuz, au încercat, cîțiva, să pună de acord filozofia și dogma, iar alții, să scoată în evidență contrastul.

Dante a fost un spirit dogmatic prin excelență. Știința de atunci i s-a părut a fi ultimul cuvînt al lucrurilor și a trudit mai puțin cu cercetarea decît cu învățarea. A știut tot, dar nu a lăsat în nimic o urmă a gîndirii sale și, de aceea, nu se poate spune că ar fi fost chiar un filozof, un fizician, un matematician etc. A acceptat cu o desăvîrșită credulitate faptele cele mai absurde și o mare parte dintre erorile și prejudecățile acelei vremi. Cu cîtă ingenuă reverență îi citează pe Cicero și pe Boețiu, pe Liviu și pe Paul Orosiu, puși pe același plan ! În mintea lui domnesc, cu autoritate egală, *Etica* și *Biblia*, Aristotel și Sfîntul Toma. Pentru el este un lucru subînțeles că marii filozofi ai antichității sînt de acord cu credința, iar greșeala lor nu stă în a fi văzut prost, ci în a nu fi văzut totul : revelația nu corectează, ci desăvîrșește. Nu știu unde au descoperit Kannegiesser [10], Witte [11] ori Wegele că Dante, după ce-și pierduse credința, din pricina prea marei iubiri pentru filozofie,

---

[10] Karl Ludovic Kannegiesser (1781—1861) este cel dintîi traducător al *Comediei* în germană. A mai tradus și din Anacreon, din Horațiu și din Leopardi. De Sanctis se referă la comentariul pe care Kannegiesser l-a scris pentru traducerea sa din Dante, apărută la Leipzig, în 1825.

[11] Karl Witte (1800—1883) este un cunoscut traducător și comentator german al operei lui Dante.

și căzuse în vidul scepticismului, a voit ca, prin călătoria sa alegorică, să exprime vindecarea sa, înapoierea la credință. Este un fel de a judeca alte vremuri cu ideile vremii noastre. Teologia lui nu combate filozofia, ci o completează ; Beatrice nu este vrăjmașa lui Vergiliu, ci stă deasupra lui ; între Dante și Faust există veacuri.

Dante, așadar, înfățișează lucrurile supranaturale, potrivit *Bibliei,* iar în rest pune laolaltă scriitorii păgîni și creștini. Un citat este un argument. Nu voi spune că se mulțumește mereu să citeze. Vrea să demonstreze și el. Felul lui de a filozofa nu depășește însă filozofia sa. Are obișnuitele defecte ale vremii. Demonstrează totul, chiar și locul comun : dă o importanță egală tuturor problemelor : pune laolaltă tot soiul de argumente, iar alături de cîteva de o oarecare valoare, găsești altele de-a dreptul copilărești ; adeseori, nu izbutește să vadă sensul adevărat al problemei, să nu o privească de sus, să separe accidentalul de esențial ; se pierde în mărunțișuri și în pedanterii și te înăbușe cu diferențierile.

Filozofia nu a fost vocația lui Dante, scopul vieții sale, căruia să-i consacre toate forțele sufletului. A fost un subînțeles, un punct de plecare. A acceptat filozofia cum era predată în școli și a dobîndit o cunoaștere exactă și completă. Slujindu-se de această bază, s-a trudit să tragă din ea concluziile politice. Nu a fost deci un om de pură speculație. Găsindu-se amestecat încă de tînăr în treburile publice, a devenit om politic.

Este vrednic de ținut minte că faimoasa ceartă dintre papă și împărat nu a născut două filozofii diferite. Nu au existat o filozofie guelfă și una ghibellină. Amîndouă partidele presupuneau aceeași bază. Sigur că au existat excepții individuale, ghibellini care au sărit, cutezători, dincolo de limitele catolicismului. Dar chiar și în cazul acesta, neînțelegerea privea unele amănunte mai mult sau mai puțin importante, fără ca întregul să fie negat de cineva. Nu au fost create o nouă teologie și o nouă filozofie.

Disputa, așadar, nu a avut loc între două filozofii. Cele două partide admiteau aceeași bază și clădeau edificii diferite.

Admiteau deosebirea dintre suflet și trup și superioritatea celui dintîi, temelia filozofiei creștine. Iar drept consecință, admiteau existența în societate a două puteri, cea spirituală și cea temporală : papa și împăratul.

Pînă aici, guelfi și ghibellini, Bonifaciu al VIII-lea și Dante sînt de acord. Clădeau însă edificii diferite.

Dacă este adevărat că sufletul este superior trupului, Bonifaciu al VIII-lea trăgea concluzia că papa este, deci, superior împăratului. „Puterea spirituală", spune Bonifaciu, „are de aceea dreptul de a institui puterea temporală și de-a o judeca, dacă nu este bună... Iar cine se împotrivește, se împotrivește însăși rînduielii lui Dumnezeu, afară de cazul cînd el și-ar închipui, ca manicheiștii, că există două principii, lucru pe care îl osîndim drept greșeală și erezie... Așadar, fiecare om trebuie să se supună pontificelui roman, iar noi declarăm... că supunerea aceasta este de trebuință pentru mîntuirea sufletului".[12]

Dante admitea toate premizele și, ca să nege concluzia, a presupus că spiritul și materia și-ar avea fiecare viața proprie, fără nici o ingerință asupra celuilalt, și a dedus independența celor două puteri, spirituală și temporală. O dată pornit pe această cale, își începe cursa și te instruiește în felul său. Poporul este corupt și uzurpator, societatea este vicioasă și învrăjbită. Singurul leac, împăratul. Îi atribuie toate privilegiile papii și, ca și pe papă, îl leagă direct de Dumnezeu. Amîndoi sînt reprezentanți ai lui Dumnezeu pe pămînt, „numai doi", care ne îndrumă, unul, pe calea lui Dumnezeu, celălalt, pe calea lumii ; unul pentru fericirea cerească, celălalt pentru cea pămîntească. Egali amîndoi, cu tot respectul pe care împăratul îl datorează papii, singura concesie pe care Dante o face superiorității spiritului. Potrivit

---

12 Vezi Lamennais, *Divina Comedie*, Introducere asupra lui Dante, cap. V *(Nota lui De Sanctis.)*

dreptului divin, Roma va fi capitala imperiului şi, ca atare, a lumii. Libertăţile comunelor şi independenţa naţiunilor vor rămîne intacte. Împăratul va fi atotputernic, găsindu-şi înfrînarea în însăşi atotputernicia sa. Va face să triumfe pe pămînt dreptatea şi pacea. Iată utopia dantescă.

Nu este o simplă întoarcere în trecut, cum pretinde Wegele. Este vorba de trecut şi de viitor, de progres şi de regres. Nu e nevoie să spun eu cît de mult intră trecutul aici. Există însă în germene eliberarea laicatului şi drumul către o mai largă unitate. Întrevezi naţiunea, care urmează comunei, şi umanitatea, care urmează naţiunii. Este un vis care, în parte, devine istoric.

Era, în fond, visul ghibellinilor. Meritul lui Dante este acela de a-l fi lărgit, transformîndu-l în sistem, de a-i fi fost filozoful, de a se fi înălţat pînă la conceptul de umanitate. Temelia este şubredă, dar clădirea este frumoasă, datorită amploarei planului şi armoniei detaliilor.

Într-un secol există două poziţii extreme, înfăţişate de indivizi şi de partide. Căutaţi-l pe Dante la extreme şi n-o să-l găsiţi. Cu toate acestea, oamenii de partid au vrut să-l revendice pe Dante, fiecare avînd motive întemeiate s-o facă. Unul îl descoperă pe catolicul din el, altul pe eretic, cutare pe exaltat, iar cutărică pe moderat. După cum i-au văzut caracterul, numai dintr-o poziţie, ca de altfel şi părerile lui. Este un Dante căruia i s-a răpit o parte din el şi a fost aşezat la o extremă.

A fost oglinda majorităţii. Şi întocmai cum în majoritate se agitau confuz trecutul şi viitorul, la fel şi în Dante veţi găsi amestecaţi doi oameni, omul trecutului şi omul viitorului. Catolic prin intenţie, nu a fost nici întru totul catolic, nici întru totul eretic. Strîns unite cu catolicismul său găseşti un război îndîrjit împotriva corupţiei papalităţii precum şi anumite opinii îndrăzneţe, care dezvăluie încă de timpuriu o nelinişte tulbure, aspiraţii confuze, pătrunse mai tîrziu în conştiinţa sa. De altfel, pentru el, ca pentru cei mai mulţi, problema nu este religioasă, ci politică. Iar dacă fierbe

de mînie, dacă amenință, dacă dojenește, dacă blestemă, o face fiindcă are în față nu o religie vrăjmașă, ci o politică vrăjmașă. Și chiar în politică, opiniile lui se păstrează într-un anume *„medium"* în care, deși ideile ghibelline sînt atotputernice, nu sînt respinse nici ideile scumpe guelfilor. Căci dacă ține ca papalitatea să fie corectă, îi respectă totuși independența ; dacă cere comunelor să dea ascultare împăratului, respectă și libertatea lor ; dacă dorește unificarea națiunilor, respectă și autonomia lor. Înțelege că înfăptuirea sistemului său ar fi distrus toate lucrurile acestea. Dar Dante o voia. Iar guelfii au făcut bine să asculte mai curînd de logică decît de Dante.

Sistemul acesta nu a rămas o speculație pură și senină, cum s-a întîmplat cu republica lui Platon, ci a pus stăpînire pe om, în întregime. A fost nu numai convingerea sa, ci credința sa. Iar credința nu înseamnă numai a crede, ci și a voi, a iubi, a săvîrși ; este nu numai gînd, ci și sentiment și acțiune. Dante credea.

Credea în Dumnezeu, în virtute, în patrie, în iubire, în glorie, în destinele neamului omenesc. Credința lui este atît de vie încît nenorocirile și dezamăgirile nu o pot slăbi, nutrește pînă la sfîrșit speranțe într-o apropiată reînviere și moare în plină tinerețe a iluziilor și a pasiunilor sale. Cine-mi poate spune cînd s-a simțit Dante bătrîn ; atunci cînd pana i-a șovăit în mînă, lipsită de vlagă ?

Credința e dragoste ; este nu numai înțelepciune, ci iubire a înțelepciunii ; nu numai *sofia,* ci filosofia. Iar filosofia este o dragoste a lui Dante, a doua sa Beatrice, „iubirea care-n minte *îi* cuvîntă" [13].

Filozofia este „folosirea iubitoare a înțelepciunii, copila lui Dumnezeu, Regina lumii" [14] ; cînd Domnul a mișcat sferele, ea era prezentă :

Costei pensò chi mosse l'universo.
(Ea s-a gîndit cine-a pus lumea în mișcare.) [15]

---

[13], [14] Dante, *Convivio,* III.
[15] Vezi *Convivio,* III, poezia *Amor che nella mente mi ragiona (Iubirea care-n minte îmi cuvîntă),* 72.

Filozofia a fost deci pentru Dante ştiinţa lucrurilor dumnezeieşti şi omeneşti, ştiinţa lumii, conţinutul universal, în care găsea determinate toate obiectele credinţei sale : Dumnezeu, virtute, umanitate, iubire etc. A fost nu numai specularea unor foarte plăcute adevăruri, dar şi temelie a vieţii, rînduindu-şi faptele după ea. „*Absit a viro philosophiae domestico temeraria terreni cordis humilitas... absit a viro praedicante justitiam... nonne dulcissimas veritates potero speculari ubique sub caelo ?*“ [16] Acest „prieten al filozofiei“ cum îşi spune cu îndreptăţită mîndrie, nu îi dă acesteia crezare numai în abstract, ci îi consacră întreaga viaţă, şi se pasionează de ea, vrăjit, în acea mistică exaltare care se numeşte entuziasm.

Cine vede cu cîtă înflăcărare se scufundă Dante în cele mai adînci speculaţii va spune : — Are în el ceva mistic, ceva ascetic. — Şi este adevărat. Dar ascetul acesta nu rămîne închis în chilia lui, ca un contemplator solitar. Ţine de biserica militantă, este un ostaş al adevărului. Are în faţă o lume filozofică şi se sileşte să îndrume lumea reală către imaginea aceasta, iar cînd n-o mai poate face cu fapta, trudeşte cu pana. Trimite scrisori, face tratate, compune poezii, veşnic în faţă cu imaginea aceea. Lumea, însă, este prea îndepărtată de imaginea sa. Dezacordul acesta dintre ideea sa şi faptă îl frămîntă, îl înăspreşte ; în fiecare pagină a lui simţi nu filozoful liniştit, ci războinicul, pe care împotrivirea l-a făcut încă şi mai crunt.

Pasiunea lui este întotdeauna numai o urmare a entuziasmului ? Nu voi încerca să fac din eroul nostru un sfînt : laolaltă cu ceea ce este ceresc în el se află şi lutul.

---

[16] *Scrisoare către prietenul florentin*, par. 3 şi 4 : Departe de bărbatul obişnuit cu îndrăznelile filozofiei umilinţa unei inimi pămîntene... departe de bărbatul care propovăduieşte dreptatea... oare n-o să pot vedea niciodată adevărurile prea îndrăgite sub soare ?

Entuziasmul este poezia pasiunii. Îndepărtați entuziasmul și poezia va rămîne un instinct animalic. În pasiunile noastre intră, și deseori, chiar fără să ne dăm seama de asta, amorul propriu, interesul, dușmănia, antipatia, prejudecata ; entuziasmul le purifică și le înnobilează.

Dac-aș fi întrebat însă : — Te simți supărat pe cutare fiindcă te-a insultat —, n-o să am de ce să roșesc dac-o să pot răspunde : — E-adevărat, *homo sum ;* dar mă supăr și fiindcă este un ticălos, fiindcă e un vrăjmaș al țării mele. — Iată ce poate răspunde Dante, oricînd. E-adevărat. Uneori vorbește fiindcă vrea să se întoarcă în patrie, fiindcă vrea să se răzbune, fiindcă-l urăște pe cel care l-a insultat. În mijlocul mîlului vei găsi totdeauna partea divină ; vei găsi totdeauna un suflet sfînt, care are în fața sa o lume ideală, în care crede, de care s-a îndrăgostit, căci dacă o parte din avînturile acelea izvorăsc din credință, o parte din ura aceea naște din iubire.

Dante este una dintre imaginile cele mai poetice și mai desăvîrșite ale Evului Mediu. În sufletul acesta de foc se reflectă existența, în întreaga ei amploare, de la ceea ce este mai intelectual pînă la ceea ce este mai concret. Plecînd pe lumea cealaltă, omul acesta duce după el tot pămîntul.

„Către Doamna sa“, o poezie a lui Giacomo Leopardi [1]

Prin Dante, poezia italiană s-a înălțat la însăși esența lucrurilor, în universul ei fiind încorporate și vizibile știința și teologia, iar gîndirea devenind artă. Încetul cu încetul, gîndirea s-a îndepărtat tot mai mult de înălțimea aceasta, iar unitatea dantescă s-a fracționat în două direcții diametral opuse. Unii desprindeau gîndirea de univers și, așa abstractă, o puneau în versuri ; iar acestui gen îi aparțin toate poeziile scrise pe teme generale, ca dragostea, gelozia, etc., cum ar fi *Cele trei Parce* a lui Pigna ; ori cele în care gîndirea se dezvăluie sinceră și neprelucrată, ca în tragediile lui Gravina [2]. Și îi citez pe Gravina și pe Pigna [3], fiindcă în acești doi scriitori, lipsiți de orice virtute poetică, tendința aceasta se manifestă limpede și nu mai mult sau mai puțin disimulată, ca la cei mai mari, ca, de pildă, în *Cele șapte zile* ale

---

[1] Apărut pentru prima oară în revista *Il Cimento* (Torino), din decembrie 1855. Camillo de Meis a susținut că eseul ar fi fost scris ca răspuns la unele rezerve ale lui Manzoni față de Leopardi, exprimate de marele romancier în cadrul primei sale întîlniri cu De Sanctis. Corespondența acestuia din urmă arată însă că întîlnirea aceasta nu a avut loc decît în 1856. Și tot De Sanctis mărturisea, în 1876 : „Am scris un eseu asupra poeziei *Către Doamna sa*, iar eseul acesta, deși a fost publicat în timpul emigrării mele, nu era decît o reminiscență a unor lecții ținute în vechea mea școală, înainte de 1848 (cfr. *Critica*, X, p. 227).

[2] Gian Vincenzo Gravina (1664—1718), întemeietor al Academiei „Arcadia“, autor al unor versuri foarte proaste și al unor tragedii de asemenea fără nici o valoare, precum și al unor elegante opere scrise în limba latină, dar cunoscut mai ales prin opera sa fundamentală, în două cărți, purtînd titlul *Della ragion poetica (Despre doctrina poetică)*, tratat de estetică literară raționalistă, inspirat de gîndirea lui Descartes, combătînd gustul baroc în favoarea clasicismului.

[3] Giambattista Nicolucci, zis „il Pigna“ (1503—1573), literat și critic, om de casă al lui Alfonso al II-lea d'Este și autor, între altele, al unei lucrări cu privire la *Romanele cavalerești (Romanzi di cavalleria)*.

lui Tasso, admirator şi lăudător al lui Pigna. În general însă, poeţii, rămînînd la faptele propriu-zise, s-au năpustit în vălmăşagul intereselor, al pasiunilor, al cazurilor particulare, iubiri, bătălii, patrie, etc., şi, pierzînd tot mai mult din vedere infinitul, centrul lumii danteşti, au coborît pînă la poeziile aşa-zise de ocazie, pînă la frivolităţile arcadice. Unul din caracterele cele mai distinctive ale artei de astăzi este înapoierea la marea poezie, reconstruirea universului dantesc pe alte temelii, acesta fiind cazul cu Faust şi cu Manfredi, cu foarte multe poezii lirice germane şi cu cîteva dintre poeziile lui Lamartine şi lui Hugo. La noi, restaurator al marii poezii este Giacomo Leopardi, a cărui lirică, în ansamblul ei, constituie o reprezentare deplină a universului, privit de la aceeaşi înălţime pe care o ocupa şi Dante. Cu această deosebire, însă : în vreme ce Dante, dogmatic şi doctrinar, avea temeiurile cuvenite pentru a construi o „epopee", Leopardi, în faţa unei asemenea prăbuşiri a principiilor, cu atîta scepticism în gîndire şi cu atîta credinţă în suflet, nu putea şi nu trebuia să ne dea decît o expresie „lirică" a dezacordului lăuntric, deplîngerea morţii lumii poetice, ba chiar a însăşi poeziei.

Nu am de gînd să fac o lucrare despre lirica lui Leopardi : ar cere o trudă îndelungată, studii solide şi capacitatea de-a o realiza. Voi încerca numai să spun cîteva lucruri în legătură cu scurta poezie *Către doamna sa.*

Însuşirea cea mai de seamă a poeziei leopardiene este semnificaţia generală pe care poetul a dat-o sentimentelor sale. Betteloni, făuritor de versuri cîtuşi de puţin vulgar, ne-a lăsat cîteva poezii, dintre cele din urmă ale sale, în care nu a izbutit să iasă din durerile proprii şi a rămas un pierdut ecou melancolic în mijlocul larmei sociale, un bocet singuratec al unui suflet bolnav în mijlocul indiferenţei nemiloase a oamenilor. Asupra lui Leopardi, durerea a acţionat însă ca şi pasiunile asupra lui Dante : nu au înghesuit lumea, micşorînd-o, în cercul îngust al sentimentelor personale,

ci, dimpotrivă, au fost în stare să se elibereze de ele și să le contemple în chip artistic. Și astfel, înălțîndu-și afecțiunile la rangul de semnificații generale, amîndoi au putut să contopească într-o singură personalitate ceea ce sufletul lor avea mai propriu și mai intim și ceea ce concepția are mai extrinsec și mai abstract : în însăși identitatea aceasta se află miracolul artei, ceea ce se numește creație. Să o vedem în poezia despre care vorbim.

Cei vechi simțeau că în pieptul artistului se frămîntă ceva divin ; și, dînd un caracter extrinsec acestei puteri necunoscute, generatoare a inspirației și a avîntului poetic, au imaginat Muza și pe zeul cîntecelor, Apollo. Era o explicație poetică a faptului poetic, cunoașterea fiind încă insuficientă. Mitologia s-a estompat în fața gîndirii adulte, iar astăzi, după Muză a urmat idealul, imagine tipică a frumuseții, care se trezește în imaginația frămîntată a artistului în fața spectacolului creației ; ori, pentru a vorbi în termeni mai potriviți, idealul este însuși realul, însăși creația, despuiată de orice aspect pămîntesc și preschimbată într-un văl transparent al sufletului și al ideii sale formatoare. Odinioară, artistul asculta de această „oarecare idee", avînd în privința ei numai o indicație confuză ; astăzi, își fixează privirea asupra ei, o cercetează în ea însăși și o preschimbă în obiect de meditație ; mai înainte era aprins de entuziasm, de avînturi sacre și dorea frumusețea ; astăzi, face poezie despre frumusețe, despre dragoste, despre entuziasm, despre geniu, despre fantezie etc. Poetul este cel care își îndreaptă privirile spre înlăuntrul său și se analizează, și se explică, devenind critic și filozof.

Este inutil să bocim în legătură cu situația artei și să vrem ba una, ba alta ; știința s-a infiltrat în poezie, care nu o mai poate izgoni, căci aceasta corespunde cu condițiile actuale ale spiritului uman. Nu ne putem îndrepta privirile către nici un lucru frumos, fără ca în admirația noastră să nu se strecoare, de îndată, un : — E normal ? — și iată-ne cu toate pînzele în mijlocul criticii și științei. Vrem nu numai să ne bucurăm, dar

și să fim conștienți de bucuria noastră ; nu numai să simțim, ci și să înțelegem. Poezia pură este astăzi tot atît de imposibilă ca și credința pură ; căci, întocmai cum nu putem vorbi de religie fără să ne trezim asediați de un foarte supărător : — Dar dacă n-ar fi adevărat ? — tot astfel nu simțim, fără să filozofăm cu privire la simțămintele noastre, nu vedem, fără să ne lămurim ceea ce vedem. Așa stau faptele : la ce bun să te împotrivești ? Cei care sînt supărați pe Goethe, pe Schiller, pe Byron, pe Leopardi, fiindcă fac, după spusele lor, „metafizică în versuri", au aerul acelor preoți care se înfurie împotriva filozofiei ori a rațiunii și repetă în cor : — Credință, credință. — Vai de mine ! Credința a pierit ; poezia a murit. Ori, mai bine spus, credința și poezia sînt nemuritoare : ceea ce a pierit este o manieră personală a lor de a exista. Credința răsare astăzi din convingere, poezia scînteiază din meditație : nu au murit, s-au transformat. Credința nu mai poate respinge elementul rațional : trebuie să și-l apropie, să și-l supună ; nu mai trebuie să mai fie „oarba" soartă păgînă, ci providența „inteligentă" a creștinilor. Poezia, fiindcă nu poate împiedica gîndul să i se arate în față, trebuie să-l prelucreze, să-l transfigureze, să și-l încorporeze. Singura problemă serioasă care rămîne deci în estetică este aceea de a determina pînă la ce punct le-a reușit aceasta celor mai mari : căci, pentru mediocri, e vorba de-o stîncă de netrecut.

Cît timp există o mitologie, gîndul este o ființă vie ; idealul, de pildă, se confundă cu muza. S-a crezut că mitologia va putea fi înlocuită cu alegoria, persoana cu personificarea. Iar dacă, în copilăria artei, lucrul acesta nu este lipsit de atracție, datorită acelei ingenuități amabile, acelui ciudat amestec de real și fantastic, de antic și modern, de păgîn și creștin, pe care-l găsești, de pildă, în alegoriile din evul mediu, în imitațiile moderne el rămîne însă rece și insipid, ca în *Henriada* lui Voltaire. Fiindcă personificarea lipsită de conținut a discordiei, a nebuniei, a virtuții etc., care se află într-un prea

puternic contrast cu logica aspră și cu precizia prozaică a unei gîndiri adulte și necredincioase, nu este altceva, în fond, decît un mijloc retoric, un expedient artificial pentru a simula aparențele unei lumi poetice dispărute.

Nu mi se pare că pentru învingerea greutăților ar ajunge împodobirea gîndirii cu imagini, cu metafore, cu comparații ; dedesubt, rămîne întotdeauna ceva prozaic, care rezistă, gîndirea ca gîndire ; am împodobit-o, nu am transformat-o. Este greu, fără îndoială, să se găsească un poet care să fi izbutit să înfrumusețeze gîndirea mai mult decît Dante ; a înhămat totul la treabă : noutatea imaginilor și-a comparațiilor, vioiciunea metaforelor și îndrăzneala tropilor. Și, cu toate acestea, fiindcă sub atîta strălucire de stil rămîne veșnic elementul științific, în toată integritatea sa, n-o să vă puteți apuca niciodată, fără o pornire hotărîtă, să-i citiți raționamentele lui versificate.

Ce este deci de făcut ? Mitologia a murit ; așa că, dacă ne încăpățînăm, nu vom izbuti să-i dăm decît o viață artificială, iar dacă vom ține să vorbim despre ideal, cu ce oare vom înlocui muza ? Iar dacă, din desperare, păstrăm idealului natura lui științifică, el nu va mai fi pentru noi o zeiță, o ființă, ci un gînd ; zadarnic vor fi folosite cele mai strălucitoare culori : poezia va rămîne o proză în haină poetică.

Poeții moderni au luat-o pe calea cea bună. Dispărînd lumea imaginilor, rămîne sentimentul : de aici, tendința aceea atît spirituală cît și sentimentală, care califică arta modernă. Și spun tendință, fiindcă nu vreau să împing o asemenea opinie pînă la pedanterie, afirmînd lucrul acesta în mod absolut, fără să țin seama de toate varietățile și gradațiile ; iar acesta este defectul lui Schlegel. Idealul nu mai este muza ; nu mai este o zeiță, nu mai este o persoană ; și-atunci ce este ? O formă nesigură, care flutură în închipuire ; căci, de-abia ivită, se destramă, dar lăsînd urme adînci în inimile noastre ; un glas melodios, care nu mai ajunge la ureche, dar care răsună încă în suflet. Nu voi aduce ca exemplu *Idealurile* lui Schiller. El deplînge tinerețea sa apusă,

idealul care i-a dispărut pentru totdeauna din față, iar împreună cu el atîtea nobile fantezii, atîtea dureri, atîtea bucurii, întregul univers. Cu toate acestea, este încă în stare să-și afle o mîngîiere ; inima sa este deschisă prețioaselor bucurii ale prieteniei, iar un viitor îi flutură încă în față. Ca atare, el poate fi elocvent în durerea sa și își reconstruiește tinerețea și idealul, ca pe niște amintiri. Fantezia lui se refugiază îndărăt, în trecutul, pe care îl trezește din nou la viață, în amintire, și îl ține în față ca pe un lucru prezent. Și iată că se ivește din nou idealul dispărut, încă și mai îndrăgit, căci este însoțit de sentimentul de a-l fi pierdut : este voluptatea trecutului contopită cu melancolia prezentului. În *Redeșteptarea* sa, Leopardi cîntă :

Meco ritorna a vivere
La piaggia, il bosco, il monte ;
Parla al mio core il fonte,
Meco favella il mar.

(În mine trăiesc astăzi iarăși
Muntele, plaja și codrul ;
Inimii mele-i vorbește izvorul
Iar marea stă la taclale cu mine.)[4]

Clipa aceasta trecătoare de bucurie, atît de rară pentru nefericitul recanatez, care o cîntă cu o gingășie metastasiană, este un întreg trecut desfătător pentru Schiller, care are încă puterea să îl evoce și să și-l înfățișeze în închipuire. „Întocmai cum, odinioară, Pigmalion, cu o dorință rugătoare, a îmbrățișat piatra, pînă ce în obrajii înghețați ai marmorei a strălucit simțirea, tot astfel și eu cu o tinerească ardoare, am strîns natura în brațele mele iubitoare, pînă cînd ea a început să respire, să se încălzească la pieptul meu frămîntat, și, aprinsă de însăși flacăra mea, Muta a prins să vorbească, mi-a dat sărutul iubirii și a înțeles bătaia inimii mele ; în juru-mi

[4] Vezi G. Leopardi, *Il Risorgimento (Redeșteptarea)*, 97.

au căpătat viață și copacul, și trandafirul, iar unda argintie a pornit să cînte pentru mine ; pînă și cele lipsite de viață căpătau simțire, ca un ecou, parcă, al vieții mele". [5] Și continuă, descriind în versuri pline de măreție, o viață poetică a cărei pierdere o deplînge : „S-au stins sorii aceia strălucitori, care luminau cărarea tinereții mele, au pierit *idealurile* care, odinioară, îmi îmbătau inima, a murit dulcea credință în ființele zămislite în visul meu, a devenit o grosolană realitate ceea ce la început era atît de frumos, atît de dumnezeiesc". [6]

Poezia aceasta este deci o deplîngere a morții imaginilor, în urma cărora nu rămîne decît trista amintire.

---

[5] *Wie einst mit flehendem Verlangen*
Pygmalion den Stein umschloss,
Bis in des Marmors Kalte Wangen
Empfindung glühend sich ergoss,
So schlang ich mich mit Liebesarmen
Um die Natur, mit Jugendlust,
Bis sie zu athmen, zu erwarmen
Begann an meiner Dichterbrust.

Und theilend meine Flammentriebe
Die Stumme eine Sprache fand,
Mir wiedergab den Kuss der Liebe
Und meines Herzens Klang verstand ;
Da lebte mir der Baum, die Rose,
Mir sang der Quellen Silberfall,
Es fühlte selbst das Seelenlose
Von meines Lebens Wiederhall.

(*Die Ideale*, str. 3 și 4.) (Nota autorului)

[6] *Erloschen sind die heitern Sonnen,*
Die meiner Jugend Pfad erhellt,
Die Ideale sind zerronnen,
Die einst das trunk'ne Herz geschwellt,

Er ist dahin der süsse Glaube
An Wesen, die mein Thraum gebar,
Der rauhen Wirklichkeit zum Raube,
Was einst so schön, so göttlich war.

(*Die Ideale*, str. 2.) (Nota autorului).

Dar dacă visul a dispărut, supraviețuiește sentimentul căruia el i-a dat naștere :

...ed ancor mi distilla
Nel cor la dolce che nacque da essa

(...căci dulcea amintire
din gînd îmi piere, dar minunea ei
stropi de lumină-mi picură-n simțire.) [7]

Un lucru vrednic de notat ; deseori, poeții moderni nu vorbesc despre poezie decît cu o dorință melancolică, amintind printre suspine trecutele vremuri ale iluziilor și ale fanteziilor atotstăpînitoare în lume și în viața lor. Chiar în poezia aceasta, Schiller exclamă :

De veacuri tot zoresc pe mare
A tale unde nemiloase,
Timp daurit al vîrstei mele de-altădată !
(*Die Ideale*, strofa I)

Se știe că sentimentul acesta este sufletul poeziei leopardiene. Marelui italian nu-i rămîne din poezie decît „amintirea sfîșietoare" (*Amintirile*, 173) și o plînge moartă în viața lui, moartă în lume. Tot ceea ce face să palpite inima omenească este pentru el o iluzie, o înșelăciune „fățișă și cunoscută" (*Redeșteptarea*, 146), o minciună a firii ; și, totuși, el aleargă după aceste înșelăciuni și le caută, și se mîngîie cu ele ; poezia moartă în mintea lui îi trăiește încă în inimă : ai spune că sufletul îi este împărțit în două, sciziune adîncă, a cărei expresie este durerea. Idealul strălucește înaintea fanteziei sale și-i mișcă inima ; n-apucă însă să creadă în acest ideal și să-și uite de sine, căci glasul rațiunii sau al adevărului îl scoate din extazul său și îi spune : — Ceea ce rîvnește fantezia ta este o nălucă ; ceea ce mișcă inima ta este o iluzie. — Cu toate acestea, Leopardi rămîne veșnic poet ; credinciosul din el îl învinge pe sceptic ; poezia izgonită de știință își află adăpost în

[7] Dante, *Parad.*, XXXIII, 62.

inima lui. Imaginea nu moare niciodată : se destramă în fața adevărului și răsare încă și mai frumoasă de sub moarte, răsare pentru a muri încă o dată, alternanță veșnică de creație și distrugere ; misterul poeziei leopardiene este misterul naturii :

Che per uccider partorisce e nutre.

(Care pentru a ucide, naște și hrănește.)[8]

Ceea ce este o ironie, care nu are nimic batjocoritor ori satanic, o ironie dureroasă, însoțită în sufletul poetului de sentimentul propriei nefericiri și al nefericirii neamului omenesc.

Imaginea și gîndul, elemente ale oricărei poezii, sînt deci aici separate, distrugîndu-se rînd pe rînd, în contradicție, și poate că nu există nici o poezie modernă în care să se dezvăluie cu o conștiință atît de adîncă această infirmitate socială ce chinuiește generațiile actuale. În poezia leopardiană există nu numai contradicția, ci și tulburătorul sentiment al acestei contradicții.

Concepția pe care Leopardi o avea cu privire la univers, feluritele aspecte sub care se arată această luptă, precumpănirea cînd a imaginii, cînd a gîndului, și diferitele trepte ale sentimentului determină semnificația, valoarea, varietatea liricii sale.

Uneori, el plasează imaginea în trecut și aruncă asupra ei privirea melancolică a dezamăgirii, ca în *Silvia* sau ca în *Aspasia ;* alteori, o face să încolțească și să înflorească chiar la sînul morții, ca în capodopera sa, *Consalvo ;* cîteodată, este vorba de o apariție fugară, după care poetul se refugiază pe terenul reflexiei, ca în *Ginestra.* Oricare-ar fi însă aceste gradații, este sigur faptul că imaginea nu numai că nu este alungată din poezia leopardiană, dar este însăși condiția ei, partea esențială a întregului : scoateți-o, și poezia lui nu va mai avea înțeles. Imaginea se află acolo, și se află în

---

[8] G. Leopardi, *Sopra un bassorilievo antico (Pe un basorelief antic)*, 47.

sensul modern ; poetul știe să o surprindă în însuși cadrul realității. Și-atunci, ce-nseamnă pentru el idealul ? Schiller i-a nimicit acestuia personalitatea și unitatea ; idealul său nu mai este o ființă, ci tipuri, exemplare poetice ; este limbajul grav al adevărului, venit după fanteziile antice ; forțele naturale care urmează divinităților păgîne ; soarele lui Galileo, care l-a detronat pe Apollo. Leopardi face iarăși din el o persoană, idealul său este o femeie : reapare poezia veche, în toată puterea ei, devenită însă modernă. De fapt, femeia aceasta nu este încă muza și nici măcar o personificare artificială. Este o ființă, pe care toți o cunosc, pe care toți au avut-o uneori în fața ochilor închipuirii, care, deseori, face să ne bată inimile. Nu există om care, mai ales în tinerețea sa, în unele clipe inefabile de extaz, să nu fi văzut apărîndu-i o femeie fantastică, împodobită cu toată frumusețea la care s-a putut ridica imaginația sa. Și a dorit-o vreme îndelungată, a mîngîiat-o în visele sale, a rîvnit-o : iar apoi, cu cît el o invocă mai mult, cu atît ea devine mai îndărătnică, pînă atunci cînd poezia, făcînd loc prozei vieții, se estompează încetul cu încetul, plînsă cu dor de cîțiva, uitată de cei mai mulți. Iată femeia lui Leopardi ; iată idealul său, existent în mijlocul realității, o poezie a sufletului și, totodată, istorie.

Numai că de-abia apare imaginea și iată că izbucnește și contradicția. Nu este un suflet în întregime poetic, care se lasă în voia contemplației și se îmbată de voluptate ; este poetul modern, modernul Hamlet, în care gîndirea îngheață orice frumusețe, înveninează orice bucurie. Încă din primii săi ani, ca și omenirea în primele sale timpuri, el a crezut în femeia aceasta și a nădăjduit să o vadă, vie, pe pămînt ; acum, simțul realului a pus stăpînire pe sufletul lui și, după o îndelungată experiență și nu puține dezamăgiri, adevărul arid a stins în el orice credință. Fantezia a dat naștere acestei femei ; gîndirea a nimicit-o.

Ce sentiment se naște din această contradicție, din această vrajbă dintre ideal și real ? Cît timp rămîne

poet, Leopardi își poate îndepărta privirea de la realitatea aspră, ca să și-o odihnească în tărîmul aurit al viselor. Și n-are decît să-i tot spună glasul nemîngîiat al adevărului : — Acestea sînt vise ; căci el tot își află alinarea :

...che del imago,
Poi che del ver m'è tolto, assai m'appago

(...căci deși realitatea mi-a răpit-o, icoana ei
Îmi aduce încă multă mîngîiere.) [9]

A păstra mai departe atîta putere a fanteziei încît să-și poată alcătui o lume de imagini fermecătoare, deși știe că natura e în dezacord cu ele ; [10] a păstra încă o inimă vie, deși știe că toate lucrurile care ne emoționează înseamnă deșertăciune și umbră ; a fi, în sfîrșit, în stare să păstreze darul prețios al poeziei în atît de marea lui nefericire : aceasta numește el „redeșteptarea" sa, fericirea sa :

Mancano, il sento, all'anima
Alta, gentile e pura,
La sorte, la natura,
Il mondo e la beltà.
Ma se tu vivi, o misero,
Se non concedi al fato,
Non chiamerò spietato
Chi lo spirar mi da

---

[9] *Către Doamna sa,* 48.

[10] *Dalle mie vaghe immagini*
So ben ch'ella discorda ;
So che natura è sorda
Che miserar non sa

(Știu bine că ea nu se potrivește
Cu frumoasele mele imagini ;
Știu că natura e surdă
Că nu cunoaște-ndurarea.)

Redeșteptarea, 117 *(Nota autorului.)*

(Simt că sufletului nobil,
Generos și curat îi sînt vitrege
Și norocul, și firea,
Și dragostea, și lumea.
Iar dacă trăiești, vai, inimă nefericită
Dacă nu vrei să te dai pradă morții,
Eu nu-l voi numi nelegiuit
Pe cel ce-mi va da lovitura de grație.) [11]

Rareori ! Cel mai adesea, imaginile acestea pălesc în fața „priveliștei impure a tristului adevăr" (*Redeșteptarea*, 115), iar poetul rămîne singur și nemîngîiat, „cu gîndul său", cu scepticismul său. Sentimentul acesta de deprimare, care domină în poeziile sale, se manifestă în felurite forme ; cînd durere vie, cînd tristețe blîndă, cînd deznădejde desăvîrșită, cînd liniște ironică. Pentru a judeca fără greșeală o poezie a lui Leopardi se cere să cunoaștem nu numai concepția generală a liricii sale, ci și situația specială în care concepția aceasta se întruchipează, unitatea aceasta se diferențiază, idealul acesta se realizează.

Idealul său este o femeie. O vede el ? O dorește ? Dacă ar fi așa, am avea aceeași situație ca în poezia *Redeșteptarea*. Femeia aceasta nu este reală, e-adevărat ; dar ce interesează ? El și-o poate plăsmui în închipuire, poate să trăiască din poezie și este mulțumit. Dar nu : e mult de cînd ea își ascunde chipul, apărîndu-i numai cîte o dată, ca o imagine fugară, în somn sau în strălucirea cîmpiilor. A murit în el orice nădejde nu numai de-a o vedea în carne și oase, dar și de-a o contempla cu ochii sufletului ; îi lipsesc și realitatea, și poezia. Lui Schiller îi rămîne barem o oarecare mîngîiere ; durerea lui Leopardi este fără alean. Totuși, cît timp durerea poate țîșni năvalnică din sufletul înflăcărat, puterea aceasta a plînsului și a bocetelor dezvăluie o inimă încă vie.

[11] *Redeșteptarea*, 153—160.

Pur di quel pianto origine
Era l'antico affetto;
Nell'intimo del petto
Ancora viveva il cor.

(Izvorul acelui plîns
Era însă străvechea iubire:
Înlăuntrul pieptului
Trăia încă inima.) [12]

Aici, însă, sentimentul poetului este o durere obosită, neelocventă.

E di più far lamento
Valor non mi restò

(Și n-am mai avut putere
Să mă jelui încă) [13]

În poezia aceasta, așadar, nu pot să precumpănească nici reprezentarea, nici sentimentul. Pe de o parte, poetul nu mai are în față imaginea femeii; nu o poate plăsmui; rămîne pentru el o fantasmă neclară, pe care nu izbutește să și-o șteargă din minte, după dorință. Pe de altă parte, nu-i rămîne însă puterea de a se jeli; își contemplă soarta fără supărare, fără plînset. A văzut, a plîns; nu mai vede, nu mai plînge. Imaginea și sentimentul se întrevăd în poezia aceasta ca un trecut dispărut pentru totdeauna. Schiller poate măcar să și-l amintească, să-l zugrăvească, să-l plîngă; în frumoasa lui poezie, imaginea rătăcită se înapoiază în amintire; sentimentul țîșnește liber în afară.

Nici o reprezentare, nici un sentiment: în sufletul său gol există o liniște care nu înseamnă seninătate, ci oboseală. În omenire, ca și în fiecare om, cînd tac imaginile și pasiunile, pătrunde reflecția. La Leopardi, gîn-

---

[12] *Redeșteptarea*, 25.
[13] *Idem*, 35.

dul înveninează toate bucuriile vieții și există unele momente în care ocupă el singur sufletul, despuind universul de orice frumusețe, de orice sentiment : vedeți-l în prozele sale, aride ca golul adevăr, care domnește singur acolo.

Nu vede imaginea, nu mai izbutește să se plîngă. El este deci într-o astfel de stare sufletească, încît poate să filozofeze cu privire la doamna sa, să facă din ea obiect de meditație. — Ce anume este ea ? Unde se află ? O voi vedea vreodată ? — Seamănă cu cel care, recules după furtunile vieții, privește cu o curiozitate neliniștită lumea aceea care a fost pentru el izvor al atîtor dureri, al atîtor bucurii, contemplînd calm tot ceea ce îl tulbura mai înainte, nemulțumit totuși de liniștea actuală și dorind, fără speranță, frămîntările acelea. Așadar, în loc să-și înfățișeze în închipuire imaginea dispărută, autorul meditează asupra naturii ei ; și, cu toate acestea, situația nu devine prozaică : el rămîne poet. Acolo unde cîștigă teren știința, se retrage poezia : adevărul retează aripile imaginației. Universul lui Leopardi este însă un mister dureros, iar idealul său, doamna sa, se află dincolo de hotarele științei, în cerul poeților, și ea tot un mister căruia nu-i este de-ajuns inteligența ; iar acolo unde inteligența este mută, se mișcă liberă fantezia. Leopardi seamănă cu unii filozofi primitivi, care privesc enigma vieții cu suflet de poet, numind explicație filozofică ceea ce este o ipoteză poetică : ceea ce poartă atunci numele de știință este religie și poezie. După ce lumea dogmatică este dizolvată de scepticism, viața devine din nou o enigmă ; nu mai există om de știință și ignorant, cel mai învățat filozof știe atît cît știe păstorul rătăcitor din Asia ; știința redevine poezie ; lumea cade din nou sub stăpînirea imaginației uimite, curioase. În fața misterului de nepătruns pentru rațiunea sa, Leopardi se lasă în voia tuturor ipotezelor, a tuturor viselor fanteziei și o caută pe doamna sa în epoca de aur, ori în epoca ce va să vină, printre ideile lui Platon și în lumile cerești. Între contemplatorul modern și cei vechi există această singură deosebire : pentru a

explica vizibilul, cei vechi imaginau o lume invizibilă, iar rațiunea lor, copilăroasă încă, era mulțumită ; modernul rătăcește în spațiile infinite ale fanteziei, fără să-și afle niciodată odihna, fără să dezlege enigma ; el visează, și știe că visează ; conștiința aceasta este vulturul care-l roade : cei vechi își transformau visele în religie, iar aceasta îi satisfăcea pe deplin ; celălalt rămîne sceptic și strigă sfîșietor :

...Arcano è tutto
Fuor che il nostro dolor.

(...Tainic este totul,
Afară de durerea noastră...) [14]

Iar doamna sa, idealul său, rămîne un mister : a văzut-o, a plîns-o ; face acum eforturi s-o înțeleagă și nu izbutește cîtuși de puțin. Toate facultățile sufletului său rămîn nemulțumite : și fantezia, care nu mai este în stare să păstreze „forma strălucită" ; și inima, care nu mai reușește să se reverse în afară ; și mintea, care nu mai poate pătrunde în taina aceea. Astfel iau naștere atît sensul acela adînc de tristețe, care înfățișează elementul cel mai atrăgător al poeziei leopardiene, cît și dorința veșnic clocotitoare și niciodată potolită.

Simțămîntul acesta este agravat de amintire. Speranțele și iluziile din trecut fac și mai amară dezamăgirea. Trecutul nu moare întru totul. Imaginea nu se șterge cu desăvîrșire ; se ivește din nou, cînd și cînd, și nu poate fi ținută pe loc. Sentimentul nu a înghețat cu desăvîrșire ; inima mai bate cîteodată și moare pe neașteptate.

Iată cîtă varietate de nuanțe, cîtă bogăție de amănunte, într-o concepție atît de simplă ! Fiecare strofă reproduce parțial situația. În prima și-n ultima, mai curînd decît un raționament, întîlnim o plăsmuire a imagina-

---

[14] *Ultimul cîntec al lui Sapho,* 46.

ţiei în legătură cu adăpostul şi cu natura idealului său. Toate impresiile sale sînt amestecate acolo : mai întîi, dureroasa certitudine de a nu mai putea s-o vadă nicidată pe pămînt, în opoziţie cu mincinoasele iluzii ale tinereţii sale ; apoi, de la nefericirea lui, trece la nefericirea neamului omenesc, căruia îi este refuzată vederea sa ; de aici, printr-o melancolică revenire asupra lui însuşi, savurează voluptatea de-a şi-o vedea uneori în faţă, o dată cu suferinţa pricinuită de neaşteptata ei dispariţie. Ideea se dezvoltă astfel în chip firesc, în amănuntele ei. Nu este de-ajuns. Cuvîntul traduce gîndul în mod infidel, constrîns să exprime cîte puţin şi treptat ceea ce în suflet alcătuieşte un tot. În cuvînt, viaţa se descompune, devine cadavru : ai mădularele, nu ai fiinţa. Aceasta este stînca de care se izbesc minţile mediocre, care ştiu să analizeze, să descompună gîndirea în elementele sale, nu s-o surprindă în unitatea ei plină de viaţă. În mod deosebit, poezia înfăţişează însăşi viaţa, iar dacă o anihilează, poetul nu reprezintă decît fragmente din ea. Proprie acelei minţi strălucite, căreia i se spune „geniu", este reproducerea restului, în fiecare fragment, cu idei accesorii, aşa încît în faţa cititorului să stea veşnic întreaga persoană, atenţia fiind îndreptată, de la caz la caz, către o parte sau către alta. Însuşire admirabilă a lui Leopardi, în care nu ştiu dacă a precumpănit intelectul sau raţiunea, el dovedindu-se atît de precis în analize şi atît de ferm în sinteze. Sub pana lui, datorită deseori unei particule sau unui epitet, vezi cum un fragment se contopeşte pe neaşteptate cu întregul său, de care părea să se desprindă. Dacă fiecare strofă n-ar trebui să înfăţişeze aici decît o parte a situaţiei, lucru căruia pedanţii îi spun ordine, am avea un întreg dezagregat ; lucru tolerabil poate în unele ştiinţe, dar absurd în poezie. Aici însă, diferitele perioade ale fiecărei strofe sînt în aşa fel croite încît, în timp ce o parte iese în evidenţă, restul se împleteşte pe de lături în fraze episodice, în propoziţii incidente, în adverbe şi-n adjective ; alături de o parte se iveşte situaţia în întregul ei : imagine, gînd şi sentiment se trezesc din

nou, rînd pe rînd, ecou unul al altuia, cum e și viața, cum este sufletul în adevărul său. Să luăm drept pildă strofa întîi. — Unde ești tu ? Ai existat poate în epoca de aur ? Vei exista poate în vremea ce va să vină ? — Iată ideea principală : în fața misterului, poetul rătăcește cu închipuirea. Alături de aceasta se află însă, ca din întîmplare, sentimentul pe care doamna sa i-l inspiră și imaginea ei, care-i tulbură inima în somn ori pe cîmpii ; nu este vorba de fragmente ; ai, dimpotrivă, în față, întreaga situație :

Cara beltà che amore
Lunge m'inspiri o nascondende il viso,
Fuor se nel sonno il core
Ombra divina mi scuoti,
O ne'campi ove splenda
Più vago il giorno e di natura il riso ;
Forse tu l'innocente
Secol beasti che dall'oro ha nome,
Or leve intra la gente
Anima voli ? o te la sorte avara
Ch'a noi t'asconde, agli, avvenir prepara ?

(Frumusețe scumpă, care îmi insufli
Dragostea fie ținîndu-te departe de mine, fie ascunzîndu-ți chipul,
Și nu-mi tulburi inima,
Umbră divină, decît în somn
Ori pe cîmpii unde ziua strălucește,
Încă și mai frumoasă, ca și zîmbetul firii ;
Poate c-ai desfătat nevinovata
Vreme ce se cheamă de aur,
Ori zbori ușor printre oameni,
Cum zboară un suflet, ori soarta avară,
Care ni te ascunde, te pregătește pentru cei ce-au să vină ?) [15]

[15] *Către Doamna Sa*, 1—11.

Ceea ce, în strofa aceasta, este incident, devine apoi parte principală, cum se întîmplă cu „ascunzîndu-ți chipul", în strofa a doua, și cu apariția imaginii pe cîmpii, în cea de a patra. Și astfel, fiecare strofă este foarte bogată în amănunte, care stau acolo condensate, dar nu încîlcite și înghesuite, ci într-o împărțire firească, avînd acea plenitudine care imită clocotul vieții.

În poezia aceasta interesul izvorăște în întregime din lucruri : nu observi nici un artificiu de stil. Situația este atît de nouă și atît de bogată, și revarsă atîta belșug de gînduri și de sentimente, încît ajunge ca să țină vie atenția, fără să fie nevoie de a le ascuți, de a le împodobi. Astăzi, cînd atîtea gînduri și atîtea imagini au îmbătrînit din prea multă folosință, nu se pot spune lucruri de-a dreptul banale, fără primejdia de a-l adormi pe cititor. Și-atunci, căutarea cuvintelor, îngrămădirea metaforelor, muzicalitatea huruitoare, subtilitatea conceptelor, ciudățenia imaginilor, rafinamentul sentimentelor devin simple paleative ale vulgarității. Leopardi a fost în stare să ducă înapoi poezia la simplitatea antică, la adevărul naturii, întinerind universul poetic, înapoindu-i neprihănirea. Spune lucruri puțin obișnuite, dezgolite de orice podoabă exterioară, frumoase prin ele însele ; nu găsești aici comparații sau metafore, nici modalități neobișnuite, care să atragă atenția din afară ; ai în față imaginea vie ; cuvîntul îl uiți.

Frumusețe scumpă, care îmi insufli
Dragostea, fie ținîndu-te departe de mine,
fie ascunzîndu-ți chipul

Frazele nu cuprind aici nimic care să oprească atenția, aceasta fiind atrasă numai, și de aceea cu putere, de noutatea gîndirii, de acel ceva misterios pe care îl înfățișează o femeie, fie depărtată, fie nevăzută, care insuflă dragoste. Încă de la primele cuvinte, poetul pune stăpînire pe sufletul nostru și îl silește să îl urmeze. Aici se află ceea ce se numește „casta transparență" a stilului său : cuvîntul nu este pentru el altceva decît un

instrument, pe care îl manevrează cu măestrie și care a devenit un mijloc diafan prin care se reflectă gîndul, în întreaga lui limpezime și evidență.

Atîtea gînduri și sentimente se succed într-o plăcută abundență, dar fără nici o desfășurare, de aici izvorînd coloritul aspru și sobru al acestei poezii. Are de gînd poetul să-ți vorbească despre imagine ? Se mulțumește să spună : „frumusețe scumpă" ; nici un cuvînt, niciodată, care să-ți dovedească efortul, intenția, de-a o zugrăvi mai amănunțit. Are de gînd să exprime durerea pricinuită de tinerețea pierdută ? Auziți cu cîtă simplitate și în cît de puține cuvinte o face :

Ed io seggo e mi lagno
Del giovanile error che m'abbandona

(Iar eu stau și plîng
După greșelile tinerești care mă părăsesc.) [16]

Are de gînd să exprime trezirea la viață a inimii, atunci cînd doamna sa îi apare în gînd ? Ascultați :

. . . di te pensando
A palpitar mi sveglio.

(. . . gîndind la tine
Mă trezesc fremătînd.) [17]

De unde vine această aparentă ariditate ? „Mă trezesc fremătînd" ! Cînd se gîndește însă la trecutul său, Schiller simte că i se-aprinde iarăși inima ori cade pradă valului gîndurilor sale și dă din nou viață idealului său ; în poezia sa, se plînge că idealul îl părăsește și, cu toate acestea, îl înșfacă din nou și îl reține cu ajutorul imaginației : de aici stilul său pitoresc, plin de viață, bogat.

---

16 *Către Doamna Sa*, 36.
17 *Idem*, 40.

La Leopardi, stilul este cu totul altfel, fiindcă alta este și situația. Poetul trece de la un lucru la altul, fără ca nimic să fie în stare să-l zguduie, să-l atragă, în așa fel încît să se oprească și să se adîncească în el. Vorbește despre o imagine a sa, dar este o imagine pe care nu o mai poate realiza ; vorbește despre durerea sa, dar este o durere de care nu mai poate scăpa ; vorbește despre *Redeșteptarea* sa, dar nu se poate bucura de ea și nici nu o poate descrie ; inima lui rămîne închisă, în sufletul său viața din afară își află cu greu un ecou firav. Stilul acesta atît de rezervat, atît de aspru, l-am numi didactic, dacă o melancolie de nevindecat nu s-ar face simțită în el. Conștiința prezentului îi tulbură toate bucuriile, se strecoară neobservată, în toate gîndurile lui.

Să dăm o pildă în privința aceasta :

...Già sul novello
Aprir di mia giornata incerta e bruna
Te viatrice in questo arido suolo
Io mi pensai.

(...Încă de la începutul
Zilelor mele chinuite și nefericite
Am nădăjduit să te-ntîlnesc rătăcitoare
Pe pămîntul acesta sterp.) [18]

Vrea să vorbească despre credința sa din tinerețe, cînd nădăjduia să o poată întîlni pe pămînt pe doamna închipuirii sale. Îndreptîndu-se cu gîndul spre vremurile acelea fericite, el nu-și uită de sine, nu se îmbată, cum face Schiller, ci, dimpotrivă, le înfățișează fără înflorituri, spunînd : „la începutul zilelor mele“, „rătăcitoare“, „am nădăjduit“ ; în schimb, leagă trecutul cu prezentul, iar pe acesta din urmă îl însoțește de epitete deprimante ca „zilele mele chinuite și nefericite“ ori ca „pămînt sterp“ ; prezentul care îi stă implacabil în față și îi răpește orice dulceață a trecutului. N-apucă să termine

[18] *Către Doamna Sa*, 16.

de spus „mă trezesc fremătînd“ și în loc să se oprească bucuros la această fugară clipă de veselie, se lasă năpădit și întrerupt de prezent, așa că scoate acel țipăt de neputincioasă dorință :

...E potess'io,
Nel secol tetro e in questo aer nefando,
L'alta specie serbar.

(... Și de-aș putea
În veacul acesta întunecat și în atmosfera
aceasta ticăloasă
Să țin pe loc strălucita frumusețe.) [19]

Cîtă melancolie în plugarul acela care trudește și cîntă, în vreme ce el stă și bocește ! Cîtă suferință în acel „de-aci încolo“, care te lasă să întrevezi în trecut succesiunea iluziilor distruse și renăscute, dispărute acum pentru totdeauna :

...Viva mirarti omai
Nulla speme m'avanza.

(...Să te văd vie de-aci încolo
Nu-mi mai rămîne nici o nădejde.) [20]

Cît de amar este contrastul dintre steaua plină de farmec, unde o contemplă pe doamna sa, și pămîntul pe care locuiește el :

O s'altra terra ne'superni giri
Tra mondi innumerabili t'accoglie,
E più vaga del Sol prossima stella
T'irraggia e più benigno etere spiri ;
Di qua dove son gli anni infausti e brevi,
Questo d'ignoto amante inno ricevi.

---

19 *Idem,* 41.
20 *Către Doamna Sa,* 12—13.

(Dar dac-acolo, sus, printre lumi nenumărate,
Un alt pămînt îți dă adăpost,
Și dacă o stea foarte apropiată, mai frumoasă decît
Soarele,
Te-nvăluie cu raza ei și respiri un aer mai blînd ;
De aici, de unde anii sînt scurți și triști,
Primește imnul acesta din partea unui îndrăgostit
necunoscut.) [21]

Este o tristețe ca de plumb, închisă în ea însăși, fără nici o ieșire, fără elocvență ; una dintre numeroasele fețe pe care le are melancolia liricii leopardiene. Și, întocmai cum în durerea individului se află închis și un sentiment mai general, întocmai cum contrastul acesta dintre ideal și real este una dintre numeroasele forme sub care se înfățișează enigma vieții, la fel și scopul acestei poezii nu este acela de a ne trezi mila față de nenorocirile unui om, chiar dacă le-am socoti uriașe, ci de a ne îndemna să medităm cu tristețe asupra destinelor omenești. Găsim aici problema universului pusă și nerezolvată, cu conștiința de a nu o putea rezolva niciodată ; găsim sentimentul frumosului, al adevărului, al dreptății, al tot ceea ce numim „ideal“, cu conștiința unei realități atît de discordante : iar noi medităm și suspinăm. Este o poezie care, ca și celelalte ale lui Leopardi, nu se adresează desigur unor cititori de rînd și distrați : ea cere suflete reculese și meditative, pentru care lumea este un lucru serios și care tremură și se frămîntă în fața misterului vieții. Sufletul lui Leopardi este adînc religios, avid de o ordine de lucruri divină și morală, care îi stă întipărită în inimă și a cărei urmă nu o vede pe pămînt. Femeia aceea, idealul acela, pe care nu-l găsea aici jos, pe care îl căuta în stele ori printre ideile eterne, el îl avea în inima sa, templul cel mai frumos pe care Dumnezeu l-a avut vreodată. Dar omul nu-și ajunge lui însuși și are nevoie ca un lucru oarecare să corespundă concepției sale, iar el nu l-a desco-

[21] *Idem*, 50—55.

perit ; și astfel, i s-a părut că Dumnezeu și virtutea ar fi niște simple vorbe, idei deșarte ale minții, fără legătură cu realitatea. Îl simte pe Dumnezeu în el însuși, și îl neagă în lume ; iubește mult virtutea, și o crede o iluzie ; este atît de înflăcărat de libertate, și o numește un vis ; contradicție jalnică, din care a ieșit o poezie unică, imagine dantescă a unei epoci aspre, în care, apăsați de nenorociri de nesuferit, ni s-a întunecat viitorul în față și am pierdut orice credință, orice speranță ; a unei epoci scurte care-ar fi fost uitată în imensa istorie umană, dacă nu ar trăi, nemuritoare, în poeziile acestea.

Epistolarul lui Giacomo Leopardi [1]

Cine a citit poeziile și prozele lui Giacomo Leopardi va deschide cu rîvnă cartea aceasta, dorind ca, după ce-a cunoscut scriitorul, să cunoască și omul. Și va descoperi că tot ceea ce scriitorul a așternut pe hîrtie este ceea ce omul a gîndit, a simțit și a săvîrșit : calitate rară, în care stau adevărul și demnitatea artei. Celui care dorește să examineze scrisorile, această adîncă potrivire dintre gînd și viață îi îngreunează însă separarea lor de celelalte opere ale autorului. Numai că, citind scrisorile, ți se strînge sufletul de o atît de mare durere personală ; citind operele, te duci cu gîndul la îndureratul destin al neamului omenesc, sufletul unui singur om devenind sufletul întregului univers. Lăsîndu-l în pace pe scriitor, putem deci să ne fixăm atenția numai asupra acestui om atît de nefericit și să arătăm că scrisorile constituie comentariul cel mai elocvent al scrierilor sale și mate-

---

[1] Publicat pentru prima dată în revista *Il Cimento*, anul al IV-lea, vol. al VII-lea, pp. 3—9. În prima ediție a acestor *Studii critice* (1866) De Sanctis nota : „În 1849, cîteva luni după ediția din Florența, epistolarul acesta a fost retipărit, la Napoli, cu o prefață a mea. Am recitit-o și, în unele privințe, mi-a părut a nu fi împlinită, în măsura în care cercetează subiectul dintr-un singur punct de vedere. Am voit deci să revin asupra ei și să-mi desăvîrșesc judecata". În aceeași ediție, eseul acesta se termina cu următoarele cuvinte : „Acum, după ce am arătat subiectul acestor scrisori, putem stabili și valoarea lor și o vom face într-un alt articol". Atît nota cît și încheierea aceasta au fost suprimate însă în edițiile următoare, căci De Sanctis nu a mai scris niciodată a doua parte a studiului „poate, e de părere Croce (În *Scrierile lui F. De S. și felurita lor soartă*, p. 6), fiindcă, între timp, revista *Il Cimento* își întrerupsese apariția". Iată de ce eseul acesta nu este altceva decît prefața întocmită în 1849, pentru epistolarul leopardian, retipărit de către editorul Rondinella din Napoli, conform cu prima ediție Le Monnier.

rialul, aproape încă brut, pe care l-a prelucrat în poeziile sale, ducîndu-l la o asemenea desăvîrşire.

O culegere de scrisori este întocmai ca o culegere de sonete : rezistăm cu greu la o lectură continuă şi ne oboseşte trecerea aceea de la un lucru la altul, fără o legătură de fapte şi fără vreo oprire sau un anume interes. Scrisorile acestea le urmărim însă pînă la sfîrşit, cu o plăcere lacomă, ca pe unele care, rînduite în ordine cronologică, după sfatul lui Pietro Giordani, înfăţişează o înduioşătoare relatare a întîmplărilor vieţii autorului lor şi un portret aproape complet ale sufletului scriitorului, pe care îl însoţim cu nelinişte în chinuitoarea lui peregrinare între Recanati, locul său natal, şi felurite ţinuturi din Italia.

În adolescenţă, Recanati însemna pentru el încăperea în care se afla biblioteca paternă ; a intrat în ea ca recanatez şi a ieşit de-acolo ca adevărat cetăţean al lumii. Căci aşa se petrec lucrurile cu ştiinţa, care preschimbă omul în contemporan al celor din trecut şi îl îndeamnă să mediteze la viitor, înzestrînd sufletul cu o privire care îmbrăţişază întregul univers. Pentru Leopardi, viitorul a fost însă mut, iar viaţa lipsită de un scop demn, către care să-şi poată îndruma forţa de nebiruit a sufletului ; faţă de el, şi viaţa, şi oamenii au arătat aceeaşi cruzime. Încă de la o vîrstă fragedă a văzut pierindu-i tinereţea pentru totdeauna ; a trăit necunoscut, bucurîndu-se de faimă şi de pizmă de-abia după moarte ; bogat şi nobil, a avut parte de sărăcie şi de dispreţ ; şi nici un chip de femeie nu i-a zîmbit vreodată, lui, singuratic îndrăgostit de propria sa minte, căreia îi dădea numele de Silvia, de Aspasia ori de Nerina. Şi, cu o precoce şi amară cunoaştere, a luat drept iluzie şi drept minciuni ale închipuirii ceea ce noi credem a fi fericirea ; obiectelor dorinţelor noastre le-a spus idoli, ostenelilor noastre, trîndăveli, şi a socotit că totul e numai deşertăciune. Şi, ca atare, nu a văzut în lumea aceasta nimic în stare să se măsoare cu sufletul său, nimic în stare să egaleze bătăile inimii sale ; şi, mai mult decît durerea, inerţia, rugina, aproape, a fost cea

care i-a distrus viața; și a fost singur, în acest, cum spunea el, „formidabil pustiu al lumii". [2] Într-o asemenea singurătate, viața devine un dialog al omului cu sufletul său, iar colocviile lăuntrice fac și mai dureroase, și mai puternice, sentimentele ce se refugiază cu amărăciune în inimă, lipsindu-le hrana pe pămînt. Colocvii triste, și totuși dragi, din pricina cărora omul, vultur sinucigaș, se înfruptă veșnic din sine însuși, mîngîind rana care-l îndreaptă spre mormînt.

Citiți-i acum scrisorile. Veți descoperi în ele toată această poveste jalnică. Prima pricină de durere este Recanati; sufletul, în care poate să încapă universul, se simte mărginit la un sat anonim, fioros pentru trup și ucigător pentru spirit. „Pămîntul este plin de minuni", îi scrie el lui Giordani, „iar eu, în vîrstă de optsprezece ani, am să pot spune: voi trăi în peștera asta și voi muri acolo unde m-am născut!" [3] Atunci, el trece cu gîndul dincolo de granițele temniței în care s-a născut și, cu privirea ațintită către cel mai îndepărtat orizont, exclamă: „Patria mea este Italia pentru care ard din dragoste, mulțumind cerului că m-a făcut italian" [4]. Și părăsește Recanati: iar odată ajuns la Roma, îl credem, în sfîrșit, mulțumit, lucru pe care, de altfel, îl crede el însuși. Iluzie de scurtă durată! Roma, Bologna, Milano, Florența, Napoli, sînt localități diferite, unde se întîlnește mereu cu același om, cu el însuși, „călăul său cel mai lipsit de milă".

Iată-l la Roma: iată în fața lui alte lucruri, alți oameni. Citiți însă prima scrisoare pe care o trimite din Roma: „Lucrurile de seamă pe care le văd nu-mi fac însă nici cea mai mică plăcere, fiindcă știu că sînt minunate, dar nu o simt; și te asigur că mulțimea și măreția lor au început să mă plictisească, după cea dintîi zi" [5]. „Încă din prima zi — spunea altundeva — mă cu-

[2] Scrisoarea din 17.XII.1819.
[3] Idem, 30.IV.1817.
[4] Idem, 21.III.1817.
[5] Scrisoarea din 25.XI.1822.

prinde o atît de adîncă melancolie, încît din nou nu am altă plăcere decît somnul ; nu mă mai simt pe mine însumi și am devenit întru totul o statuie". „Întreabă-mă, — îi scrie el fratelui, — dacă în două săptămîni de cînd mă aflu la Roma, m-am bucurat vreodată măcar de o clipă de plăcere trecătoare, de o plăcere furată, prevăzută sau neașteptată, lăuntrică ori exterioară, turbulentă sau pașnică, ori de oricare alt fel. O să-ți răspund cu mîna pe cuget și-o să-ți jur că, de cînd am pus piciorul în orașul acesta, nici o umbră de plăcere nu a sălășluit în sufletul meu".[6] Dar la ce bun oare să continui ? Va fi de ajuns să spun că, după o îndelungată rătăcire, nefericitul duce dorul, dar era oricum prea tîrziu, pămîntului natal, atît de urît, pe vremuri, iar acum nu mai vrednic de ură decît restul lumii. Vom căuta zadarnic, așadar, în scrisorile acestea, descrieri ale minunilor naturii și ale moravurilor oamenilor, care ne-atrag atît de mult în scrierile celor a căror viață se desfășoară în întregime în afara lor. Lui Leopardi îi este dat numai rareori să se concentreze asupra unei priveliști din natură ; și nu o face fără o imediată și chinuitoare întoarcere la propria-i existență. Căci dacă i-ar fi fost hărăzit și lui să-și poată îndepărta privirile de la supărătoarea umbră a gîndului și să și-o odihnească pe vreo imagine exterioară, ar fi urmat de îndată acea atît de dorită uitare de sine pe care Manfred, a cărui poveste a scris-o Byron, în forma cea mai fantastică, a cerut-o zadarnic tuturor forțelor oculte ale universului.

Iată deci nodul principal al acestei, aș spune, adevărate tragedii a omului ; episoadele nu sînt mai puțin dureroase, înfățișînd parcă o melodie melancolică, menită să însoțească o poezie tristă. Încă din primele scrisori se simte aceeași grijă a lui Giordani față de sănătatea poetului ; și, foarte curînd, îl auzim pe acesta văitîndu-se de suferința aceea nefericită, care nu l-a mai părăsit pînă la moarte, putîndu-se chiar spune, și pe bună dreptate, că viața lui n-a fost decît o îndelungată

[6] Idem, 6.XII.1822.

agonie. Starea sănătății este începutul obișnuit al oricărei conversații și al fiecărei scrisori ; astfel că în aproape toate scrisorile acestea, boala sau, mai curînd, bolile sale înfățișează un subiect nelipsit și prielnic durerii ; căci, o dată cu înaintarea în vîrstă, se pare că boala cuprinde alte părți ale trupului și, sub forme noi, îi pregătește noi suferințe, cea mai adîncă mîhnire pricinuindu-i-o lipsirea de studiile lui dragi și refuzarea oricărei speranțe de glorie și de viitor fericit. Boala aceasta întărește dispoziția aceea sufletească, de care s-a vorbit mai sus ; căci, încetul cu încetul, boala sufletească și cea trupească ajung o singură suferință, cu trăsături comune și de nedespărțit, iar ficțiunea aceea, căreia îi spunem metaforă, prin care spiritul dobîndește chip vizibil, iar trupurile sînt scăldate într-un fel de eter, care le ascunde privirilor, devine în el o realitate crudă.

Și mai există încă o sursă de durere. Ca să scape de Recanati, el a trebuit să părăsească înlesnirile din casa părintească și a îndurat sărăcia. Nu știu dacă tatăl a putut să-l ajute și n-a vrut s-o facă ; știu bine că pentru a-l ajuta, a așteptat ca feciorul, ajuns la strîmtoare, să i-o ceară. Dar, dacă lui Monaldo Leopardi i se pot face reproșuri aspre, noi nu ne simțim ispitiți să folosim cuvinte grele la adresa părintelui lui Giacomo ; și o să fim la fel de indulgenți pe cît a fost fiul de mărinimos. Nu sînt rare scrisorile în care autorul le mărturisește celor apropiați nevoile și chinurile sufletești prin care a trecut ca să-și cîștige traiul : grijile și supărările vieții obișnuite, cărora le fac față cei de rînd și cărora nu le sînt supuși cei nobili. Cel mai ușor meșteșug este acela de a face bani, dacă-mi este îngăduit să vorbesc în chip vulgar despre un lucru vulgar, iar mediocritatea aurită a omenirii are în privința aceasta o predispoziție uimitoare. Aici, însă, vedem că bietul Leopardi a rîvnit zadarnic un post neînsemnat la Roma, prin intervenția lui Niebhur, [7] a dorit din partea lui Stella o sub-

[7] Scrisoarea din 22.III.1823.

venție modestă în schimbul ostenelilor sale și a fost silit să se plictisească îngrozitor, cu elevi neghiobi, incapabili să-l înțeleagă ; [8] și că toți prietenii săi nu au fost în stare să-i găsească lui Giacomo Leopardi, în întreaga Italie, nimic altceva decît o catedră de istorie naturală, pe care nu a izbutit totuși să o dobîndească. [9]

Pe lîngă atîtea motive de durere există totuși ceva senin în aceste scrisori în care omul, cu cît este mai călcat în picioare, cu atît se înalță mai mîndru, mai puternic decît soarta. Însușire deosebit de nobilă și străveche, mai mult admirată decît imitată, în veacul acesta vlăguit, de loc răbdător la suferință și lipsit de cutezanță în fața leacurilor. Demnitatea împodobește nenorocireà, întocmai cum cumpătarea înfățișează podoaba bogăției și a puterii. Iar demnitatea aceasta nu stă numai în acel soi de virtute negativă, căreia i s-a dat numele de *„decoro“* și însemnează a nu te pleca niciodată, sub nici un motiv, în fața unei acțiuni care să nu fie întru totul nobilă și virtuoasă ; în care privință ne stă drept pildă răspunsul delicat dat de Leopardi ofertelor lui Colletta [10], precum și scrisoarea aceea adînc rugătoare, în care aproape îi cere de pomană lui taicăsău. [11] Există însă o demnitate de alt fel, ori mărinimie, mai bine spus, care înseamnă a ține tot timpul sufletul deasupra întîmplărilor omenești și a nu îngădui ca alții să aibă bucuria de-a fi putut să-ți tulbure seninătatea, fie chiar pentru o singură clipă. Iar Leopardi stăpînește nevoia constantă care îl apasă pe suflet, în așa fel încît, deseori, în loc să izbucnească în plînsete zadarnice, nu vorbește despre nenorocirile sale decît filozofînd cu o minte liniștită, devenit el însuși un obiect de meditație pentru gîndirea sa. Iar pizmele și urile, și bîrfele, și calomniile, și injuriile, și înșelăciunile, și uneltirile, și tot ceea ce îl înarmează pe om împotriva omului, nu

---

[8] Scrisoarea din 9.XII.1825.
[9] Idem, 6.II.1829.
[10] Idem, 26.IV.1829.
[11] Idem, 3.VII.1832.

izbutesc să învingă disprețul său, ori, poate, mila lui. Răzbunarea unică, îngăduită poate omului cumsecade și ducînd la deznădejdea și la furia vrăjmașilor săi : să-i privească în față, și să rîdă, și să-i disprețuiască. „N-o să mă înclin niciodată, spune el, în fața nici unui om de pe lume, iar viața mea va însemna un necurmat dispreț al disprețurilor și o batjocură a batjocurilor“. [12] Iar altundeva, după ce descrie cu o amară indiferență războiul acesta neobosit al oricui împotriva oricui, luînd în derîdere eforturile zadarnice ale vrăjmașilor săi, incapabili să se înalțe pînă la el, continuă : „stau aici, batjocorit, scuipat în față, călcat în picioare de toți, trăindu-mi întreaga viață într-o singură odaie, așa încît, dacă mă gîndesc la asta, m-apucă groaza. Cu toate acestea, mă deprind să rîd, și izbutesc. Nimeni, însă, nu mă va învinge, cît timp nu va izbuti să mă împrăștie pe cîmpie și să se distreze lăsîndu-mi cenușa să zboare prin văzduh“. [13]

O virtute mai mare, poate, și încă și mai grea, este aceea de a-ți păstra inima tînără și plină de dragoste, în ciuda nenorocirilor, știindu-se că, de obicei, o soartă potrivnică înăsprește și sălbăticește firea omului. Iar niște oameni răi și fără inimă au plăsmuit un Leopardi mizantrop, vrăjmaș neîmpăcat și plin de ură al neamului omenesc. Dacă vreunul dintre ei mai este cumva în stare să iubească, să citească atunci scrisorile acestea și-l va iubi pe dragul nostru Giacomo, a cărui singură mîngîiere a fost prietenia, dar nu aceea pe care și-o zugrăvește vulgul, adică numai alintări, numai complimente și numai zîmbete, ci o singură viață a două suflete. Ceea ce dorim cel mai mult de la autorii noștri de scrisori este afecțiunea, fără de care ele nu sînt decît o ipocrită culegere de formule. Iar aici afecțiunea se află din belșug ; stau ca martori Brighenti și fratele Carlo, și draga sa Pilla, și sufletul ales al Antoniettei Tommasini, și,

[12] Scrisoarea din 2.III.1818.
[13] Idem, 22.VI.1821.

mai presus de ei toți, Pietro Giordani. Poate că lucrul cel mai frumos pe care posteritatea și-l va aminti în legătură cu acesta va fi prietenia cu totul aparte pe care el, om ajuns și cunoscut, a legat-o cu un băiețandru neștiut de nimeni, în vîrstă de optsprezece ani. Un om norocos, căruia Giacomo i-a dăruit dragostea lui deplină. Dragoste nesecată și aproape ideală, nevoie supremă a acelei inimi de înger, singura, de altfel, care nu l-a părăsit cu desăvîrșire în viață. „Iubește-mă, pentru numele lui Dumnezeu", îl imploră el pe frățiorul Carlo ; „am nevoie de iubire, iubire, iubire, foc, entuziasm, viață". [14] Și se poate spune, într-adevăr, că durerea și dragostea sînt cele două fețe ale poeziei acestor scrisori.

Puține, mai ales dacă le măsurăm cu dorința noastră, sînt judecățile pe care le formulează Leopardi cu privire la condițiile țării noastre în materie de literatură și de filozofie : atît de scurte sînt răgazurile pe care i le lasă durerea sa. Concepția lui asupra acestor lucruri este atît de înaltă încît n-o să ne mirăm dacă o să ne-apară ca un judecător foarte aspru și dacă, în loc să laude ceea ce-avem, o să ne-arate ce ne lipsește. Nu am însă intenția să cercetez prin ce anume se despart judecățile lui (și nu puțin, și nici în lucruri de puțină însemnătate) de școala puristă, cea care a dat din nou viață studiilor serioase și cea dintîi eliberatoare a Italiei de străini. Ba, dimpotrivă, fiindcă a și venit vremea, vreau să închei ceea ce-aveam de spus, fără să pomenesc de acel ultim aspect al scrisorilor, care se referă la partea lor prozaică și vulgară : inițiativele literare, tipărirea operelor sale, treburile obișnuite și mofturile vieții de toate zilele, și afacerile, și însărcinările particulare, și șotii, și glume, spre care și-a aplecat cîteodată sufletul său auster, pentru a face pe placul lui Carlo, al dragei sale Pilla, ori al fratelui său Pierfrancesco, mîndru nevoie mare de canonicatul său. [15] Cîțiva pre-

---

[14] Scrisoarea din 25.XI.1822.
[15] Scrisorile din 19.XII.1825 și 6.X.1825.

tenţioşi ar fi dorit ca partea aceasta să fie dată uitării ; noi însă nu cutezăm să criticăm judecata ori, mai curînd, dragostea lui Pietro Giordani, care a vrut să strîngă tot ce-i aparţinea scumpului său Leopardi, chiar şi lucrurile mărunte şi de puţin preţ : respectul acela cu care surghiunitul păstrează şi îndrăgeşte orice fleac legat de patria sa mult iubită, pe care nu mai nădăjduieşte să o revadă cîndva.

Settembrini și criticii săi [1]

„Subiectul deosebit de prețios, numele autorului plin de autoritate: m-am apucat deci să citesc *Lecțiile* [2] acestea cu sufletul înflăcărat de dorință și de speranță. Starea aceasta sufletească atît de frumoasă nu a ținut însă decît pe parcursul primelor pagini; căci, încetul cu încetul, cartea nu mi-a mai plăcut, așa că, la fel cu unii care vizitează Roma, am intrat ca un ascet și am ieșit necredincios."

Cuvintele acestea nu-mi aparțin. Le-a scris Bonaventura Zumbini, care începe cu ele o lucrare critică [3] asupra *Lecțiilor* lui Settembrini.

Cu cîteva zile mai înainte îmi căzuse în mînă o scriere cu privire la același subiect, a domnului Francesco Montefredini [4], întesată de observații aspre și publicată, parțial, în presă, încă mai de mult.

Cartea lui Settembrini nu o citisem pînă atunci. Auzisem că era foarte lăudată și îmi făgăduisem să-mi folosesc primele zile de vacanță parlamentară ca să mă strîng de pe drumuri și să o studiez. Între timp, mă gîndeam:

— Pe dracu! Generația nouă intră în scenă fără multe mofturi. *Ipse dixit* [5] nu are sens pentru domnii ăștia, iar principiul autorității va avea mult de furcă pentru a scăpa nevătămat. Cu cîtă nerăbdare se-apucă

---

[1] A apărut pentru întîia oară în *Nuova Antologia*, anul IV, vol. X, fasc. III, martie, 1869.

[2] Luigi Settembrini, *Lezioni di letteratura italiana*, Napoli, Ghio e Morano, 3 voll., 1866—1872.

[3] Bonaventura Zumbini, *Le lezioni di letteratura italiana del prof. Settembrini e la critica italiana*. Lucrarea a apărut în 1868, într-o primă versiune, după care, mult revăzută, a fost inclusă în *Studiile critice (Saggi critici)* ale aceluiași autor (Napoli, Morano, 1876, pp. 251—320).

[4] Francesco Montefredini, *Le lezioni di Luigi Settembrini, professore nell'Università di Napoli*. Lucrarea, publicată mai întîi în *Rivista contemporanea*, 1869, tomul 56, a fost tipărită, în același an, și în volum. (Torino, edit. Dal Negro, 1869).

[5] A spus-o el însuși (lat.).

să lovească! Ce aere de judecători își iau! Și cu cîtă siguranță își spun părerile! Precauții oratorice, răsuciri ipocrite de frază care să îndulcească buzele amare ale vasului, conveniențe sociale, tot arsenalul acesta de prefăcătorii și de înșelăciuni impus de modă sau, cum se spune, de o educație bună, este aruncat aici la gunoi, ca un lucru netrebuincios.

Descopăr în scrierile acestea o desăvîrșită independență de judecată, însoțită însă de toate formele de respect. Zumbini și Montefredini au pentru mine aerul unui duelgiu care, pregătindu-se îndîrjit să dea o lovitură de sabie, face plecăciunile de rigoare în fața ilustrului și prestigiosului său adversar. Și fiindcă Settembrini este un om de spirit, ce altceva îi rămîne de făcut decît să răspundă: mulțumesc?

Nu aș putea să mă plîng de manierele acestea deschise, austere și, totodată, civilizate și ireproșabile; dimpotrivă, ca să spun exact ceea ce gîndesc, aș fi ispitit să mă bucur, dacă ele ar fi precumpănitoare în noua generație. Sinceritatea nu este însușirea predominantă a generației actuale, trecută prin situații deosebit de grele și nevoită să deprindă anevoioasa artă a înșelăciunii și-a prefăcătoriei. Sectară cînd conspira, n-a izbutit, acum cînd domnește, să se desprindă cu totul de vechea deprindere, iar libertatea n-a fost nici ea în stare să insufle în scrieri și în vorbire cinstita și leala sinceritate. Cît timp rămîi în domeniul generalităților ești lăsat să vorbești; cînd cobori însă la particular și te atingi de persoană, te trec sudori reci, te oprești și nu te mai simți liber. Atmosfera în care trăiești este de așa fel încît, fără să știi cum și de ce, te vezi îndemnat să folosești precauțiile cele mai ingenioase, înșelăciunile cele mai iscusite pentru a defăima, artă împinsă la desăvîrșire în parlament și în presa așa zis serioasă. Există un cuvînt caracteristic, ajuns astăzi foarte la modă, iar acesta este „insinuare“: cu alte cuvinte, o învinuire lansată cu atîtea menajamente și sub aparențe atît de schimbătoare, încît nu există cuvînt sau frază în care

s-o poți surprinde, reține și recunoaște: simți împunsătura și nu vezi spada. E de mirare faptul că aceia care, din lipsă de cultură sau de talent, se simt inapți pentru aceste jocuri de scrimă, pentru aceste finețuri și ipocrizii cărora li se spune abilitate, aleargă spre cealaltă tabără și se dovedesc a fi tot atît de grosolani și de triviali pe cît sînt ceilalți de vicleni și de prefăcuți. Toate acestea nu mi se par frumoase: dimpotrivă, îmi par a fi însușiri ale unor popoare care decad; în Italia îmi par a fi rămășițe, păstrate printr-o lungă deprindere, ale unor moravuri slugarnice; iar dacă libertatea trebuie să dea roade, vreau ca italienii să poată șterge impresia aceea de prefăcătorie care s-a răspîndit, în legătură cu ei, în Europa civilizată și să dobîndească purtările sincere și bărbătești ce sînt proprii națiunilor puternice și libere.

Fie deci bineveniți domnii Montefredini și Zumbini; și fie ca ei să vrea să stăruie pe calea aceasta, adică să vorbească și să acționeze cu desăvîrșită sinceritate, însoțind-o de acea nobilă urbanitate care este podoaba și îndulcirea adevărului. Pentru noi este prea tîrziu și sîntem ceea ce sîntem. Se cuvine noii generații să culeagă roade frumoase din libertatea pe care noi am cucerit-o, moștenirea cea mai prețioasă care poate fi lăsată copiilor.

Și mai este ceva care m-a impresionat în lucrările acestea: este stilul. În afara cîtorva, generația noastră este, în stil, mai mult sau mai puțin arcadică, retorică și, uneori, neguroasă, fiind vorba de oameni trăiți în afară de practica lucrurilor și nutriți cu abstracții și cu aspirații vagi. În for, în teatre, în parlament, în ziare, în poezii, în proză, ba chiar și în tratatele științifice, domnesc adesea retorica, o anumită exagerare a sentimentelor, un anumit lirism al imaginilor, o înflăcărare inutilă chiar și în lucrurile cele mai simple și anumite deprinderi și maniere de a ne exprima, care sînt mărturie flagrantă a puținei noastre sincerități și în gîndire, și în vorbă, și, mai ales, în lucrările literare. Nici o urmă a acestei lepre în cele două scrieri pe care le aveam în

față : la Montefredini, severitatea și sobrietatea stilului sînt atît de evidente încît aduc aminte de aritmetică, mai ales datorită observațiilor acelora, înghesuite unele peste altele, neîntrerupt, de parc-ar fi cifre ; la Zumbini, stilul este liniștit, egal, ca o apă care alunecă în jos fără opreliște și fără zgomot, și nu descoperi în el nimic desprisos ori artificial. Mi-am spus în sinea mea : — Settembrini scrie atît de viu și atît de sprinten : la drept vorbind, mi se pare că Settembrini este cel tînăr și că ei sînt bătrînii.

Este însă o bătrînețe care îmi place, căci ia naștere nu din schematismul și din ariditatea unor imaginații sărăcăcioase, ci dintr-o schimbare radicală a punctului de vedere. Noua generație își ocupă locul cu niște principii proprii. Iau drept pildă scrierea lui Zumbini, cea a lui Montefredini nefiind apărută în întregime.

Pe Bonaventura Zumbini l-am cunoscut cînd era foarte tînăr, în Cosenza, locul lui de baștină. Arăta încă de pe atunci o minte ageră și multă seriozitate în viață. După 1860 l-am găsit în birourile învățămîntului public și nu mi-a făcut plăcere. Profesorul funcționar public, mai ales în regiunile meridionale, silit să predea cîteva ore pe zi și să repete aceeași melodie, pierde orice prospețime a minții, nu-și poate continua studiile, devine, încetul cu încetul, acea excelentă mașină care se numește „slujbașul". Este încă și mai rău atunci cînd profesorul este chemat în slujbe administrative : acolo unde știința este alungată de nenumăratele pălăvrăgeli și certuri în mijlocul cărora se află acel sărman bărbat căruia i se spune conducător de școală sau director. Se pare că pe Zumbini l-ar fi obosit repede viața asta și că și-ar fi dat de mai multe ori demisia, iar astăzi, după ce ea i-a fost aprobată, a părăsit treburile publice și trăiește stingher, cu scumpele sale cărți. Rod al acestor ultime studii este acest *Eseu asupra Lecțiilor lui Settembrini și critica italiană*.

Ca să înțelegem mai bine care este punctul lui de vedere să mi se îngăduie să angajez cu el un dialog.

— Iată un nou studiu critic. Mă bucur că titlul acesta a avut noroc. După studiile mele critice, am văzut apărînd un mare număr de studii politice, filozofice, critice. Și fiindcă prin titlul acela am vrut să ascund o intenție de modestie, fii și tu binevenit cu studiul tău critic, modestule Bonaventura.

Zumbini. Nu prea modest, domnule De Sanctis ; ba dimpotrivă, fac prinsoare că după ce-o să mă citiți, o să mă găsiți îngîmfat.

— Te-am citit și nici nu mă gîndesc să te judec atît de aspru. Ba, dimpotrivă, dacă trebuie să-ți fac o mărturisire, am încercat o adevărată plăcere să descopăr în cartea ta cîteva idei și chiar o anumită metodă de judecată care mi-au îngăduit să argumentez că trebuie să faci parte din școala mea.

Zumbini. Dacă e vorba să vă fac o plăcere, nu voi spune nu. Dacă trebuie însă să spun adevărul, eu, unul, am adoptat un punct de vedere superior tuturor școlilor dumneavoastră. Dumneavoastră spuneți adevărul, dar nu tot adevărul.

— Fie și-așa. O școală nu este însă decît un complex de idei în jurul cărora se grupează mai mulți indivizi. Aceasta nu înseamnă că ucenicii nu pot să modifice, să dezvolte, să împlinească, să lămurească. Atîta timp, însă, cît baza rămîne aceeași, rămîne și școala.

Zumbini. Îmi cer iertare ; am, însă, o ambiție mai nobilă : vreau să devin eu șef de școală.

— Uitasem că ești un meridional. La noi, fiecare este un șef de școală, iar oamenii cei mai străluciți nu au fost niciodată în stare să adune în jurul lor trei sau patru ucenici, care să fie mîndri că li se spune discipoli și care să-i accepte drept căpetenii.

Zumbini. Înseamnă că acestor bărbați străluciți le-a lipsit forța aceea de atracție care este în stare să întemeieze o școală. De altfel, dumneavoastră înfățișați astăzi generația veche, o istorie trecută. Noi începem chiar acum : lăsați-ne soarele liber, lăsați-ne libertatea și independența judecății.

— La urma urmelor, ce pretindeți voi ăștia din noua generație ? Ați și ajuns într-o stare de răzvrătire ? Ne declarați război ? Fiți atenți. Sînteți încă prea tineri și e nevoie de alți umeri, de alte studii. Cine citește oare eseul tău ? Cartea lui Settembrini a și apărut în a doua ediție.

Zumbini. Poveste veche și asta. Monti era celebru cînd Leopardi era un necunoscut. Dumneavoastră o luați însă prea mult înaintea vremurilor. Deocamdată nu vrem să ne războim cu nimeni. Vrem libertatea de-a vă verifica ideile, de-a nu da cale liberă sistemului dumneavoastră, decît după cuvenita examinare. Dumneavoastră nu ați făcut verificarea aceasta. Generația dumneavoastră este fiica ontologiei, procedează *a priori.* Sînt faimoase castelele dumneavoastră clădite pe nisip, construcțiile dumneavoastră artificiale botezate filozofia artei ori a istoriei, sistemele dumneavoastră frumos proiectate și toate dintr-o bucată, și Ființa, și Existentul, și Ideea, și Frumosul, și Adevărul, tîrîte în mijlocul luptelor dumneavoastră, ca zeii din Olimp, și silite să intre în slujba pasiunilor dumneavoastră. Ați săvîrșit lucruri mari și frumoase ; dar, tocmai de aceea, v-a lipsit timpul de a face totul cu maturitate și cu rîvnă, iar ideile și operele dumneavoastră poartă amprenta grabei și a provizoratului. Înainte de a da cale liberă unor lucruri atît de suspecte, îngăduiți-ne să le interzicem trecerea și să cerem să le verificăm. Să luăm ca pildă literatura italiană. Gioberti ne asigură că tot ce este aici strălucit este în întregime opera creștinismului. Iată-l însă pe Settembrini care susține tocmai contrariul. Pe care să-l crezi ? Iar amîndoi sînt dogmatici și exagerați și, cu toate că citează deseori istoria, nu este greu de văzut că au o părere gata făcută și că istoria n-are nici un amestec acolo. Afară de asta, pînă și cei mai nepricepuți simt imediat ceva nefilozofic și nu cu desăvîrșire sincer în aceste păreri improvizate din necesități de luptă și întrepătrunse mai mult de scopuri și de pasiuni politice decît de meditații calme. Știința nu se prea recunoaște în aceste lupte ale dumneavoastră din-

tre clasici și romantici, dintre neocatolici și raționaliști, dintre empirici și ontologici, din care adevărul nu a putut să iasă la iveală decît mutilat și deformat. În fața atîtor contradicții, noua generație nu se răzvrătește și nu neagă ci, intrînd la bănuieli în privința metodelor dumneavoastră și a construcțiilor dumneavoastră ideale, este foarte hotărîtă să nu lase cale liberă nici unei păreri fără să-i verifice izvorul, natura și conformitatea ei cu faptele. Cerem prea mult ?

— Cererea este cinstită. Nu negați, ci vă îndoiți. Vreți să-i reeditați pe Descartes și pe Bacon. E vorba de o întoarcere înapoi, mi se pare.

Zumbini. Poate că nu sîntem de acord nici cu povestea asta a mersului înainte și a întoarcerii înapoi. Uneori, ceea ce se numește regres este un progres în toată puterea cuvîntului. Să nu mai vorbim însă despre asta, căci este un subiect nepotrivit astăzi, iar în politică nu vreau să mă amestec.

— Bine. Verificați, așadar. Gîndiți-vă însă că drumul verificării este lung și anevoios. Cere prea multe studii și prea mult timp. Descartes a obosit și, după ce-a început prin a ține să verifice totul, a sfîrșit și el prin a improviza. Dacă noua generație își ține făgăduiala asta, dacă folosește în industrii, în comerț, în studiile pozitive energia aceea pe care noi am risipit-o în conspirații și în speculații, n-are decît să ne renege și să treacă peste trupurile noastre... Fie binecuvîntată ! Căci în ea stă salvarea.

Zumbini. De altfel, fiți liniștit. Odată făcută verificarea, o să ne-avem și noi filozofia noastră, credința noastră și luptele noastre.

— Vai de mine ! Cît de departe ajungeți cu închipuirea ! Chiar și verificarea aceasta nu-mi mai pare un lucru serios. Pentru o verificare bună și serioasă nu ajunge o viață de om, iar întreaga operă a unei generații nu este un lucru de prisos.

Zumbini. Ați vrea deci să ne condamnați să stăm toată viața între date și cifre ? O filozofie trebuie s-o ai. Fără credință nu se poate trăi.

— Să cădem atunci la învoială. Acceptați provizoriu ideile noastre, căci, atîta timp cît omenirea se află în mers, nimic nu este definitiv și totul este provizoriu ; iar între timp studiați, studiați, verificați. Este cel mai bun lucru pe care-l aveți de făcut. Realitatea își are încă multe cotloane necercetate și păstrează neviolate o bună parte din secretele ei. Isis i se dezvăluie cutezătorului, care se-apropie de ea. Cei ce pîndesc de departe, nu văd decît umbre.

Zumbini. Și-atunci ?

— Atunci, lăsați-ne în pace. Și-n loc să vă gîndiți la noi, studiați și verificați.

Zumbini. Iar dacă v-aș spune că, deocamdată, studiind și verificînd, ne simțim, în chip firesc și numai fiindc-am venit pe lume mai tîrziu, într-o poziție superioară celei pe care v-ați plasat dumneavoastră și că, tocmai de aceea, ne simțim a fi judecătorii și dascălii dumneavoastră ? Ați trăit numai în lupte, într-un dualism de neocolit : cînd unul dintre dumneavoastră spune alb, celălalt răspunde negru : sînteți două tabere potrivnice, biruitoare cînd una, cînd alta, mereu vii și mereu față-n față. Veniți mai tîrziu, străini de luptele dumneavoastră, neamestecați în pasiunile dumneavoastră, noi avem pe buze, și vă rog să mă iertați, un anumit zîmbet, care înseamnă : greșiți cu toții și aveți cu toții dreptate ; adevărul se află cam peste tot, dar peste tot exagerat și întunecat. Mi se pare că vă putem spune aceasta încă de pe acum și că, în acest scop, nu e nevoie nici de studiat, nici de verificat.

— Ai început cu îndoiala carteziană. Acum, navighezi în plin eclectism. Este însă o meschinărie, te rog să mă ierți, să faci procesul trecutului, tăind sau adăugind, și să spui : este adevărul, dar nu întregul adevăr, sau : adevărul este cam peste tot, dar exagerat. Cînd e vorba de treburile publice ori particulare, soiul acesta de *juste milieu* [6] poate fi uneori un lucru convenabil, dar în

[6] Neutralitate, cale de mijloc (fr.).

ştiinţă el este semnul neputinţei şi al sterilităţii, ori, cel puţin, al oboselii. Să îl admitem totuşi pentru noua generaţie, dar ca o stare de tranziţie, ca o gimnastică intelectuală şi ca o pregătire serioasă în vederea unei producţii noi. Veţi putea face pe judecătorii şi pe arbitrii între cele două tabere potrivnice atunci cînd veţi izbuti să găsiţi un punct de vedere mai înalt, în care deosebirile să se împace şi să se împrietenească. Iar pentru aceasta nu e destul să tai ori să adaugi : trebuie să produci.

Zumbini. Va veni şi asta. Deocamdată, nu ne puteţi lua zîmbetul acela, care înseamnă : privim ideile voastre cu un ochi mai nepărtinitor şi mai sigur, tocmai fiindcă ne aflăm în afara luptei.

— N-aveţi decît să zîmbiţi. Aveţi însă grijă să fiţi oameni serioşi şi să nu rîdem noi de voi. Dacă doriţi să verificaţi, trebuie să studiaţi bine şi să înţelegeţi ideile noastre. Iar dacă vreţi să puneţi la punct generaţia noastră şi să-i daţi fiecăruia ce i se cuvine, este nevoie să vă identificaţi cu ea, să faceţi din ea viaţa voastră. Îndoiala înseamnă studiu. Iar eclectismul, modul acela de a-i da fiecăruia ce i se cuvine şi de a îndepărta exagerările, de a tăia de-aici, de a adăuga dincolo, înseamnă şi el tot studiu. În Franţa, eclectismul a înfăţişat o epocă splendidă, căci era însoţit de severe studii istorice şi critice. Era judecat Platon, dar se şi traducea din Platon. Iar epoca aceea de erudiţie a pregătit o nouă producţie. Făgăduiţi voi să faceţi la fel ? Atunci, fiţi binecuvîntaţi ! Generaţia nouă păşeşte cu dreptul. În ce mă priveşte, sînt ispitit să exclam, întocmai ca Hector : — Măcar de-ar putea generaţia cea nouă să urce atît de sus încît să şteargă orice amintire a celei de astăzi ! — Iar Leopardi cel nou apărut să ducă la uitarea lui Vincenzo Monti !

Iar acum, părăsind dialogul, trimit un salut dragului meu Bonaventura şi îi spun sincer că scrierea sa mi-a depăşit aşteptările şi că văd la el maniera aceea de a privi lucrurile de sus şi într-o vastă sinteză, ceea ce este propriu minţilor de loc grosolane.

Acum poate să fie limpede cu ce intenții și cu ce principii îl atacă în chip respectos pe Settembrini cei doi campioni ai noii generații. Montefredini se instalează la catedră și îi face o adevărată lecție de istorie, fără să-l cruțe cîtuși de puțin : este vorba de sistemul verificării, aplicat lui Settembrini, punct cu punct și foarte în amănunt. Zumbini generalizează și își susține părerile în felul următor :

„Înțelegerea istoriei n-ar însemna aici, într-adevăr, mare lucru ; Settembrini stăruie însă atît de mult în această privință, încît face din ea, ca să spunem așa, calul său de bătaie. Voi vorbi, în ce mă privește, cu maximum de respect și totuși cu toată sinceritatea... Nici o altă parte a lucrării sale nu mi se pare mai greșită decît aceasta. Dacă nu mă înșel, ilustrul profesor nu a înțeles nici varietatea aceea de elemente care alcătuia societatea medievală, nici măcar unul singur din elementele acelea, fiecare dintre care a încercat, timp de mai multe secole, să le depășească pe celelalte ; nu Creștinismul... nu Comunele, nu Imperiul ; el nu a înțeles nici lupta din vremea aceea, nici armonia de mai tîrziu, care este trăsătura cea mai de seamă a civilizației moderne".

Am ținut să citez pasajul acesta, drept pildă a modului de a scrie al lui Zumbini. Asprimea judecăților este însoțită, tot timpul, de cea mai elegantă curtenie, de un calm desăvîrșit în expunere. Se simte, în mijlocul acelor mai necruțătoare concluzii, omul bine-crescut, aerul acela nepărtinitor și nepătimaș, unit cu respectul, care te împacă pînă și cu vrăjmașii.

Partea istorică reprezintă însă un simplu accident în lucrarea lui Zumbini. Pe Settembrini el îl atacă în partea esențială a operii sale, chemînd la control principiile și criteriile lui critice.

Ideea fixă a lui Settembrini este că sufletul întregii noastre literaturi se află în lupta dintre papalitate și imperiu și că, ținînd seama de faptul că, în Italia, lupta aceasta a fost mai importantă și de mai lungă durată,

literatura noastră este mai valoroasă și mai importantă decît toate celelalte literaturi din Europa.

Conținutul substanțial al literaturii noastre este deci, potrivit principiului lui Settembrini, lupta împotriva creștinismului sau, mai bine zis, împotriva papalității, în sprijinul libertății și unității naționale, iar ideea lui generală este că importanța și valoarea unei literaturi depind de importanța și de valoarea conținutului.

În felul acesta a pus Zumbini problema ; iar faptul de a fi pus-o astfel, de a fi izbutit să surprindă esențialul într-un asemenea amestec de fapte și de observații reprezintă o dovadă certă de deosebită capacitate sintetică.

Zumbini, însă, nu contrazice principiul lui Settembrini, ci îl găsește insuficient, găsește că nu poți osîndi întreaga viață italiană și întreaga literatură, cerîndu-le să se așeze în acest pat al lui Procust, fără ca ele să fie mutilate și tulburate.

Mutilările acestea îi inspiră lui Zumbini următoarele considerații :

„Ce trebuie înțeles prin viață ? Bine înțeles, gîndurile, faptele, pasiunile și chiar greșelile, în vîrtejul cărora un popor trăiește și se mișcă. Și, cu toate acestea, nu puțini istorici sau critici seamănă, după mine, cu diavolul din Malebolge, care-i organizează pe osîndiți cu tăișul spadei : la fel este tratat de ei și organismul acela care este viața unui popor. Descompun diferite elemente, le iau dintre ele pe unele, ori numai pe cel care le place mai mult, și spun : iată viața. Dar nu, aceasta nu este viața, întocmai cum o singură rază nu înseamnă lumină. Și, pe urmă, elementului acela, desprins ca o ramură de pe copacul ei, nici măcar nu i se păstrează natura lui autentică : se împrumută cît mai mult de la astăzi și se uită că neamul omenesc înaintează fiindcă ideea de astăzi nu mai este ideea de ieri. Iată : în veacul al XIV-lea există, printre alte lucruri, războiul pe care cei mai aleși ca minte și ca inimă îl duc împotriva corupției preoțimii. Ei bine, războiul acesta este întreaga viață. Și nu numai atît ; războiul

acesta, înțeles cum trebuie, nu este decît un război împotriva creștinismului însuși. Nu interesează faptul că îl duceau pînă și cîțiva dintre oamenii Bisericii, că Sfînta Caterina striga mai tare decît toți împotriva păcatelor papilor ; era atacat chiar creștinismul. Este exagerată astfel o latură a lucrului și sînt trecute cu vederea celelalte. Este înfățișată astfel o anumită imagine a vieții, care-mi aduce aminte de unele portrete sub care ar trebui să stea scris : acesta este cutare al lui cutare. Nu vreau să spun că Settembrini ar face întotdeauna și întru totul așa ; mi se pare însă că el ține de școala aceasta și că, în ciuda celor mai generoase intenții, nu izbutește să săvîrșească lucruri mai bune".

Mutilarea aceasta a vieții este însă fenomenul tuturor secolelor bătăioase, în care adversarii văd fiecare lucrurile dintr-un singur unghi ; este caracterul secolului nostru militant, este rodul revoluției franceze, care încă mai ține. Trăit în afara luptelor noastre, pașnicul Zumbini este obosit însă de revoluție și invocă sfîrșitul, invocă vremuri liniștite, în care un om cinstit să poată spune nu numai adevărul, ci întregul adevăr. De aici, acel zîmbet al său, lipsit de răutate și de amărăciune, și cuvintele pe care i le spune lui Settembrini : — Intențiile vă sînt generoase, dar sînteți în afara istoriei și în afara vieții ; semănați cu diavolii din Malebolge, iar portretele dumneavoastră sînt de așa natură încît dedesubt ar trebui să stea scris : acesta este cutare al lui cutare.

În afara istoriei ! Și în afara vieții ! Să se afle oare Settembrini și în afara criticii ? Bineînțeles. Ba chiar acesta și este, după părerea lui Zumbini, păcatul lui cel mai de seamă. În afara criticii.

Principiul critic al lui Settembrini este acela că o literatură are mai mult sau mai puțină valoare și importanță după cum conținutul este mai mult sau mai puțin important. Astfel, după părerea lui, valoarea *Divinei Comedii* stă nu în literă, ci în alegorie, adică în conținutul exprimat în formă alegorică.

Acestui principiu, care, după părerea sa, îi îndrumă în judecăţile lor, nu numai pe Settembrini, dar şi pe Gioberti, pe Tommaseo, pe Giudici şi aproape pe toţi criticii italieni, Zumbini îi opune teoria cealaltă, care susţine arta pentru artă. O teorie spune : — conţinutul este totul, arta nu înseamnează nimic. Cealaltă spune : — conţinutul nu înseamnează nimic, arta este totul. Zumbini se strecoară în mijlocul combatanţilor şi cu zîmbetul acela firav al său le vorbeşte astfel : împăcaţi-vă, căci aveţi dreptate sau greşiţi cu toţii : teoriile voastre sînt absolute ; adevărul se află la mijloc ; arta este un lucru mare, dar conţinutul înseamnează şi el ceva şi nu poate fi ignorat şi privit cu un ochi aproape indiferent. Şi v-o arăt eu. Începînd apoi să cerceteze *Divina Comedie*, înşfacă arta şi conţinutul şi, ca şi cînd ar fi vorba de culorile de pe paletă, le împarte şi le amestecă în dreaptă măsură.

Aici, Zumbini îl părăseşte pe Settembrini şi începe să vorbească despre situaţia criticii în Italia, descoperind două şcoli : critica veche, de felul celei a lui Settembrini, apărută „într-o perioadă de revoluţie", care judecă arta după conţinutul ei ; şi o critică nouă, care judecă arta cu criteriile artei, neţinînd aproape deloc seama de conţinut [7].

---

[7] Aceasta este partea slabă a lucrării lui. Nu stărui asupra acestui aspect, atît pentru că m-aş îndepărta prea mult de subiectul principal, cît şi fiindcă ar trebui să vorbesc totuşi şi despre mine, ceea ce îmi repugnă. Zumbini nu a studiat bine teoria care are drept bază independenţa artei, ori a studiat-o numai în exagerările lui Victor Hugo şi ale tuturor romanticilor, care au scos din ea formula succesivă : artă pentru artă.

Independenţa artei este primul canon al tuturor esteticilor şi întîiul articol al Crezului, şi nici o estetică nu este posibilă fără acest temei ; astfel că aceasta nu numai că nu este o critică sentimentală, ci, dimpotrivă, este singura critică raţională, singura care se poate numi ştiinţă.

Iar ştiinţa s-a născut în ziua în care conţinutul nu a fost dat de o parte ori declarat indiferent, cum crede Zumbini, ci plasat la locul lui şi considerat ca o premiză ori ca un dat al problemei artistice.

Zumbini ține de această critică nouă și așteaptă ca libertatea să aducă victoria ei. Scrierea lui se termină cu aceste cuvinte remarcabile :

„Libertatea se va îngriji acum de satisfacerea nevoilor criticii noastre. Pentru ea vor înflori din nou

---

Orice știință își are prezumțiile ei, premizele ei. Premiza esteticii este, printre altele, conținutul abstract. Iar știința începe atunci cînd conținutul trăiește și se frămîntă în creierul artistului, și devine formă, care reprezintă însuși conținutul, întrucît este artă.

Forma nu este apriorică, nu este ceva care să existe prin sine însăși și să fie deosebită de conținut, ca o podoabă ori ca un veșmînt, ori ca o aparență, ori ca o anexă a acestuia ; ea este, dimpotrivă, generată de conținut și activă în mintea artistului : cum este conținutul, așa este și forma.

Iar conținutul este activ, tocmai fiindcă își are poezia sa, frumosul său natural, așa cum natura își are frumosul ei real, are ceva propriu, care impresionează și pune în mișcare creierul artistului și apare în formă. Acolo, în formă, criticul găsește conținutul „examinat de el încă mai de mult, ca un antecedent" ; îl găsește, dar nu ca natură, ci ca artă ; nu cum era, ci cum a devenit, ori veșnic același, cu valoarea lui, cu importanța lui, cu frumosul lui natural, îmbogățit, și nu sărăcit, în devenirea aceea.

Conținutul nu este deci indiferent, nu este trecut cu vederea. În noua critică, apare de două ori : o dată, natural sau abstract, precum era ; a doua oară, ca formă, cum a devenit.

Dar dacă acest conținut, frumos, important, a rămas inactiv, ori sleit, ori schilodit în mintea artistului, dacă nu a avut destulă putere generatoare și se dovedește slab ori fals, ori viciat în formă, la ce folosește să-i cîntăm osanale ? În cazul acesta, conținutul poate să fie important prin el însuși, dar ca literatură ori ca artă este lipsit de valoare.

Și, dimpotrivă, conținutul poate să fie imoral, ori absurd, ori fals, ori frivol, dar dacă, la un anumit moment dat și în anumite împrejurări, el a acționat puternic în creierul artistului și a devenit o formă, atunci, conținutul acela este nemuritor. Zeii lui Homer au murit : *Iliada* a rămas. Pot să moară Italia și toată amintirea guelfilor și-a ghibellinilor : va rămîne *Divina Comedie*. Conținutul este expus tuturor schimbărilor istoriei ; se naște și moare : forma este nemuritoare.

Acestea sînt canoanele elementare ale noii critici, care, nădăjduiesc, va avea în Zumbini una dintre coloanele ei cele mai solide.

studiile filozofice ; iar critica bazată pe independența artei nu va fi, cum li se pare multora astăzi, o critică sentimentală, ci va fi și ea clădită pe o bază rațională. Și tot astfel, datorită libertății, obligarea artei la un limbaj care nu-i aparține, supunerea ei la unele legi diferite de cele proprii, vor începe să pară, dacă nu de-a dreptul nefolositoare, cu siguranță deloc frumoase și generoase și, mai trebuie s-o spun ? cîtuși de puțin liberale. Chiar pentru critică va lua sfîrșit, în cele din urmă, perioada revoluționară, care, după unii, iar printre ei, în primul rînd, Settembrini, pare că trebuie să continuie cu și mai mare avînt, iar după mine a durat, și așa, prea mult."

Settembrini, prin urmare, se află în afara istoriei, în afara vieții și, mai ales, în afara criticii. Ce-i mai rămîne sărmanului și atît de tărbăcitului Settembrini ? Ce e cu cartea lui ?

„Este o carte... — răspunde Zumbini — destul de bine făcută și foarte plăcută la citit. Din acest punct de vedere, mi se pare a fi chiar un model de scriere curat italienească și, totodată, neprefăcută, ci spontană și eficace : două merite ce nu se găsesc totdeauna unite la cei moderni, dintre care cîțiva salvează puritatea limbii, dar îl ucid pe cititor. Afară de asta, mai există aici un admirabil sentiment al artei, care, cînd nu o ia razna din pricina ideii preconcepute, se preschimbă în judecăți delicate și în observații judicioase. Dar..."

Și iată-ne în fața unui „dar" formidabil, care este o lovitură și care îl doboară pe adversar. Toată cartea lui Zumbini este un „dar" permanent.

Scrisă însă cu o asemenea eleganță, cu un asemenea aer de sincer respect, cu o nepărtinire și cu o seninătate sufletească atît de firești și de statornice, încît simțeam că o îndrăgesc și nu mă mai gîndeam de loc la Settembrini ; mă gîndeam la Zumbini și mă simțeam îndemnat să îndeplinesc, în ce-l privește, plăcuta sarcină ce ne-a rămas nouă, celor din generația veche, adică să-l aduc în fața publicului și să-l prezint.

Frămîntat de aceste impresii și de aceste dorințe, iată că îmi este trimis al doilea volum al lui Settembrini, iar pe de altă parte iată că îmi sosește și primul volum. Iată deci, în fața mea, cartea osîndită, fără nici o lipsă. O citesc.

Citesc și am și uitat de Montefredini, de Zumbini, de verificare și de calea de mijloc, și de mutilarea vieții, și de istorie, și de critică. Citesc și nu mai pot lăsa din mînă cartea aceasta magică, în care nu găsesc nimic nou și în care totul îmi pare nou.

— Dar asta nu e o lucrare de știință, e o lucrare de artă — am strigat eu, odată ajuns la sfîrșit ; — vai, Zumbini ! cum de-ai putut vorbi despre conținut și despre calea de mijloc în fața acestei cărți !

Mi-am adus aminte de judecata lui Gervinus asupra lui Alfieri și Foscolo și de răspunsul meu.

Vrem să ne spunem părerea în legătură cu Settembrini ? Nu se cădea să ne retragem din luptă, ci să rămînem în vîltoarea ei, să devenim umbra lui și să-l urmăm în toate ipostazele bătăliei, să-i studiem caracterul, pasiunile, cultura, înclinările și geniul său. Vom avea astfel în față omul viu, printre cei vii, și vom vedea opera sa așa cum a fost concepută, iar nu cum ni se părea ea în abstract.

L-am întîlnit pe Settembrini pentru prima dată la Catanzaro, cînd, foarte tînăr, funcționa ca profesor de literatură în liceul de-acolo. Însemna o poziție frumoasă, cum se spune astăzi, și, cum se spunea pe timpuri, o pîine sigură pentru bătrînețe. Era însă un nebun, epitet cu care erau cadorisiți pe atunci toți cei ce-și puneau în primejdie pîinea aceasta a bătrîneții. Încă din vremea aceea s-au evidențiat în el doi oameni, literatul și patriotul ; atît de identificați, atît de unul într-altul, încît nu pot fi despărțiți, fără a-l mutila ori a-l înțelege greșit. La Catanzaro, preda și conspira, împărțindu-și orele zilei, cu egală rîvnă, atît pentru una, cît și pentru cealaltă îndeletnicire. Cînd am ieșit din închisoare, l-am găsit la Napoli, sub „supravegherea“ poliției, ceva mai precaut, dar tot nebun și chiar puțin îndîrjit. Profesor

particular de literatură latină și italiană. În timpul zilei, explica ablativele în *abus* ale lui Lorenzo Valla, sau ogarul și lupoaica lui Dante ; noaptea, trăia în mijlocul agitațiilor din cercurile oculte, din care a ieșit *Protestul*, o broșură de cîteva pagini, concisă, curgătoare, înțepătoare ca un pumnal, rămasă ca o parte de neuitat a istoriei italiene. A ispășit crima cu o îndelungată întemnițare, inactivității din acest timp datorîndu-i-se eleganta vulgarizare a *Dialogurilor* lui Lucan. Carlo Poerio și Luigi Settembrini rămîn cele mai simpatice figuri ale revoluției napolitane și, cu cît creștea mai mult ura față de Burboni, cu atît lua proporții și imaginea lor. Au venit însă și zilele fatale. Au fost alungați Burbonii, s-a făcut plebiscitul, au fost dobîndite unitatea națională și libertatea, a luat sfîrșit lupta. Iar fără luptă, Settembrini este nefericit, Settembrini este jumătate om : rămîne în el numai literatul. S-a străduit mult să-i găsească o cale de ieșire celuilalt om, care trăiește mai departe în el, și face gălăgie, și vrea să iasă la lumină. Aci se ia la harță cu Ministerul instrucției publice și scrie *Abacul* și scrisoarea către Mamiani ; aci se năpustește asupra consilierilor comunali, care-l lasă să vorbească și fac ce vor ei ; aci amenință chiar să treacă în opoziție, dar este tras de mînecă și amînă totul pentru a doua zi.

Settembrini s-a simțit din nou fericit în ziua cînd papa a dat la iveală *Indexul* și a excomunicat progresul și cînd Guvernul italian a dezvăluit că va începe tratative cu papa. Nu înseamnă că Settembrini ar dori ca Roma să fie capitala Italiei. Roma îi pare un oraș atît de ciumat, atît de ticălos încît, pentru multă vreme, l-ar vrea preschimbat în muzeu, ca Pompei ori ca Herculanum. El însă nu vrea să audă vorbindu-se de papă și de popime. Iar cînd îl vede pe preot ridicîndu-se în fața lui cu *Indexul* în mînă, își regăsește tinerețea, îl regăsește pe celălalt om din el, care stătea fără să facă nimic, se regăsește pe sine însuși întreg și intră din nou în luptă.

De ce nu mai publici nimic în ziare, Settembrini? Settembrini, vrei să fii centru dreapta ori centru stînga? Trebuie să întocmești totuși un program, Settembrini, pentru alegătorii tăi. Iar Settembrini răspunde: — Lăsați-mă în pace: scriu *Istoria literaturii italiene*.

Ce este această istorie? Este un strigăt de luptă. Este al doilea *Protest*. Și este, în același timp, expresia cea mai înaltă a culturii lui literare. Este întregul Settembrini, rezumatul, epilogul vieții sale de patriot și de literat.

Settembrini este imaginea, poate nu întreagă, dar cu siguranță sinceră, a radicalului italian. Toate ideile politice, religioase, morale, critice, puse în circulație de radicalii noștri la mijlocul secolului, sînt pentru el literă de evanghelie, au fost laptele, au fost hrana lui. În tot ceea ce a gîndit, a dorit ori a săvîrșit el și i-a simțit alături pe toți marii italieni, care au făcut, au dorit și au gîndit aceleași lucruri. Unitatea națională, libertatea, emanciparea rațiunii de sub tutela credinței, sînt sufletul întregii noastre istorii, esența civilizației noastre: tot ce rămîne în afară este barbarie. Marele vrăjmaș este preotul, iar cu el nu dorește nici pace, nici armistițiu. Rămîn încă în amintire cele trei cuvinte în care a sculptat regatul lui Ferdinando: zbirul, turnătorul și papa.

Nu mă exprim însă cum trebuie: idei. Acestea nu sînt pentru el doctrine studiate, cercetate și formulate: sînt idei găsite de-a gata, culese și devenite sentimente eficace și active. Fire pătimașă și cu o imaginație vie, ceea ce gîndește el nu este un gînd, ci o imagine, pe care o urăște sau o îndrăgește. Ajunse pe treapta aceasta, ideile nu mai înfățișează o doctrină, de care să aibă voie să se îndoiască, ci sînt o religie mai presus de orice discuție, care își are și ea evanghelia, apostolii și martirii săi. De aici, forma aceea de a le exprima, atît de puțin discursivă și dubitativă, în chip de dogmă ori de sentință, care te izbește cel mai mult la Settembrini.

Niciodată nu-l vezi oprindu-se, ori îndoindu-se, ori şovăind : niciodată nu-l surprinzi concentrat şi gînditor în legătură cu vreuna dintre cele mai importante probleme ale istoriei, şi nici investigînd, ori fantazînd, ori adîncindu-se pînă-ntr-atît încît realitatea să i se clatine ca o umbră, niciodată : stadiul acesta este depăşit : au gîndit alţii pentru el ; gînditorul nu mai există : există discipolul, care a adunat ştiinţa şi care nu se află acolo decît ca s-o propage şi să o apere. Ceea ce-i frămîntă sufletul nu este neliniştea, ori adîncimea de gîndire, ci contradicţia, dragostea faţă de discipoli, ura faţă de vrăjmaşi. Ferdinando nu mai există, astăzi : dragostea aceea de libertate, care înflăcăra inima patriotului, s-a liniştit, fiindcă şi-a văzut împlinite dorinţele : coarda aceea s-a rupt. Rămîn însă papa, preotul, iezuitul, bigotul, neo-catolicul, neo-guelful ; în pieptul patriotului mai vibrează deci încă o coardă, care răsună cu furie şi vrea să se facă auzită.

Iar literatul se împacă de minune cu patriotul. În mintea lui Settembrini nu poate pătrunde ceea ce este vag, ori impalpabil, ori oscilant, ori ceţos ; ceea ce patriotul numeşte catolicism ori monahism, iar literatul numeşte romantism. El este un clasic, ba chiar un păgîn pur sînge. Fraza sa este precisă, clară, plastică, foarte hotărîtă ; şi curge drept, şi iute, şi nu cată pieziş : îi displace să sălăşluiască în regiunile pure ale gîndirii şi, aidoma lui Jupiter, stă mai bucuros pe pămînt, iubind, urînd, fără să privească spre Olimp, ci privind spre Europa şi spre Danae. Aceste invazii germanice de estetici şi filozofii, această mare zarvă de Idealuri şi de Spirite divine, acest uriaş val de spiritualism s-au prăbuşit ca o cascadă peste capul lui Settembrini, iar el nici n-a băgat de seamă. Dacă-i vorbeşti despre asta, te va privi cu zîmbetul acela al lui atît de naiv, încît pare nerod, în timp ce e plin de sens şi înseamnă : a fost o nouă năvălire a barbarilor. Îl înspăimîntă această lume a abstracţiei ori a gîndirii pure, fiindcă se teme să

nu dea peste catolicism, papism, monahism, iezuitism și bigotism, întocmai cum indienii americani se speriau de paradis, temîndu-se ca nu cumva acolo să dea ochi cu spaniolii. A rămas, de aceea, îmbrățișat cu Danae, alegorică, bine înțeles, ori, ca să vorbim mai corect, cu Junona, iar tot ce nu este Junonă socotește a fi umbră și nor, o falsă aparență la adăpostul căreia stă pitulat un iezuit ori un bigot. Junona este realitatea, concretul, pipăibilul, ceea ce un om onest poate îmbrățișa cu privirile și poate urî sau iubi. Gîndul este pentru el un accident, o prezumție, strecurată în sufletul său nu se știe cum și cînd, și admisă fără examen de admitere, fără certificarea existenței sale. Un astfel de gînd nu este gînd, ci este imagine și sentiment; nu este știință, ci este artă; este bun simț iluminat de impresie și îndrumat de gust. În regiunea aceasta, Settembrini este suveran și puțini îi pot contesta întîietatea. Orizontul lui nu este întins, dar are contururi perfect desenate; concepția sa nu este adîncă, dar este netedă și strălucitoare, ca o suprafață bine șlefuită; mintea lui are o corectitudine firească sigură, care îl ține departe de orice subtilitate și îi îngăduie să simtă aproape instinctiv adevărul, așa cum îl percepe bunul simț; impresia lui este aproape întotdeauna justă și pură, înclinarea lui către finețe și delicatețe dezvăluie un suflet de artist, educat prin studii serioase. Adaugă, ca pe o calitate mai mult decît rară, astăzi, o sinceritate desăvîrșită, pe care mai c-aș numi-o onestitatea scriitorului. În ceea ce iese din pana lui, se află imediat el și numai el, cum este în momentul acela, și niciodată nu vei surprinde acolo un al doilea scop, o grijă, o dorință de a face efect, un clarobscur, o umbră, o formă echivocă; totul este lumină, totul este el; sufletul lui este în întregime în afară, în văzul tuturor și, firește, fără ca el s-o știe, pînă și în cele mai mărunte înclinări ale sale: îl simți acolo, în cartea aceasta, nu numai pe italian, dar și pe napoletan, iar, uneori, ți se pare că te

afli la Posilipo, răsfăţat de cer şi de apă, şi că-l auzi pe Pontano cîntînd :

Amabo, mea chara Fanniella,
Ocellus Veneris decusque Amoris,
Iube, istaec tibi basiem labella,
Succiplena, tenella, mollicella.

(Te voi iubi, draga mea Fanniella,
Ochişor al Venerei şi podoabă a iubirii,
Porunceşte-mi şi-o să-ţi sărut buzişoarele
Umede, fragede, catifelate). [8]

Poezia aceasta, ca frumuseţe, este în întregime grecească, iar ca viaţă, în întregime a noastră, conclude Settembrini.

Cine vrea să ştie unde ajunge Settembrini, pe ce teren se menţine, şi cum judecă ori cum se exprimă, n-are decît să citească ceea ce spune el despre Boccaccio.

Forma lui Boccaccio este voluptoasă. Iată cum descrie această formă Paolo Emiliani Giudici. [9]

„Viciul cel mai de seamă, şi poate singurul, care ne supără la el este înfăţişat de acele răsuciri de fraze, de acele întortocheri dulcege, de acea voluptuoasă risipă de particule fără nici o semnificaţie, care aci leagă, aci dezleagă părţile frazei, fie numai din dragostea de armonie, fie pentru a înfăţişa toate laturile gîndului şi pentru a nu exprima doar ideea, ci şi mlădiţele ce se ivesc în jurul ei : şi-i vorba de o deprindere plină de farmec, de o preţiozitate, care, împinsă numai puţin mai departe, devine strîmbătură de nesuferit, aşa cum a dovedit numeroasa şi behăitoarea turmă a imitatorilor săi".

---

[8] Luigi Pontano *(Către Fannia).*

[9] În a sa *Storia della letteratura italiana* (1855), a cărei primă ediţie (1844) purta titlul de *Storia delle Belle Lettere in Italia.*

Settembrini găsește că nu este vorba de un viciu, ci de o virtute, și se exprimă astfel :

„Retorica există, și îmi place ; există și schimbări de topică, dar se mai află în frază o undă sonoră, o armonie, o îmbinare a cuvintelor, anumite trunchieri, anumite sunete, anumite salturi, și frecușuri, și sărituri, și legănări, ce amintesc de mersul unei femeiușci, care se frînge toată de mijloc. În *Decameron*, toate acestea îmi plac, dar în afara lui, nu. Și-atunci, de ce îmi plac ? Dacă descopăr un motiv rațional, defectele acestea vor fi frumuseți.

Boccaccio este pictorul voluptății ! Voluptuosul caută chintesența plăcerii în orice lucru, o găsește acolo unde altul n-ar bănui-o, în veșmintele vopsite în tot felul de culori, în mîncăruri, în parfumuri, în totul ; iar îndată ce o găsește, o soarbe încetul cu încetul, ca să dureze : ceea ce pentru alții este un nimic, pentru el este prețios, și dorește nimicul acela, și ar vrea să se bucure de el cu toate simțurile : ceea ce pentru alții este prețios, fiindcă hrănește mintea, pentru el este un nimic ; stoarce puțină esență desfătătoare, dacă există, iar apoi îl aruncă. Exprimarea voluptății trebuie să fie și ea voluptuoasă, grațioasă, fără simplitatea aceea care, chiar dacă pentru inteligență însemnează frumusețe, pentru simțuri nu este decît grosolănie ; trebuie să fie tulburătoare, manierată, înveșmîntată și dichisită ca o ființă voluptuoasă. Și așa a fost, în chip obligatoriu, și așa este. Eroticii greci, care zugrăvesc iubirea voluptoasă, sînt toți afectați în stil și în limbă. *Iubirile* lui Lucian înfățișează cea mai artistică dintre operele sale : *Iubirile lui Dafnis și Cloe* a fost scris de sofistul Longus cu numeroase exagerări și tradus de Caro cu multe sporovăieli. Cîte prețiozități și cîtă vorbărie există în *Romeo și Julietta* a lui Shakespeare ! În timp ce Galileo și Tassoni scriau cu atîta gravitate și cu atîta forță despre lucruri atît de serioase, napolitanul și voluptuosul Marini scria într-un stil plin de zorzoane, de înflorituri, de antiteze și de jocuri de cuvinte. Mie mi se pare deci că stilul grațios și sulimenit este forma firească a volup-

tății, întocmai cum un anumit mod de-a se îmbrăca și de-a se găti este firesc pentru curtezane. Și de aceea cred că retorica și schimbările de topică folosite de Boccaccio, grija nemăsurată pe care el o pune în așezarea cuvintelor, legăturile prețioase, eleganța și perfecțiunea întîlnite chiar în cele mai neînsemnate părți ale stilului, ale frazelor și ale maximelor, sînt potrivite cu concepția sa, sînt frumusețea voluptății pe care o simte el și îl face și pe cititor să o simtă. Dar de ce i-a imitat pe latini ? De ce nu pe provensali ? Fiindcă voluptatea este zeiță pentru păgîni, nu pentru creștini ; fiindcă la latini a găsit-o pictată în culori foarte frumoase ; fiindcă printre provensali existau pilde de obscenitate grosolană, nu de voluptatea aceea care se găsește numai printre popoarele foarte civilizate și foarte corupte... Boccaccio a izbutit în chip atît de uimitor să împrumute haina aceea latinească, încît deseori, armonia frazelor sale, numai ca ritm și ca sunet care gîdilă urechea, mi se pare mai frumoasă decît aceea a oricărui scriitor latin și o găsesc egală numai cu aceea a grecilor. Așa dar, veți spune dumneavoastră, frumusețea *Decameronului* seamănă cu frumusețea unei curtezane ? Da, dar e frumusețea Aspasiei, care discuta despre înțelepciune, iar Pericle și Socrate o ascultau plini de uimire".

Settembrini a avut în față ideea aceasta luminoasă : Boccaccio este pictorul voluptății. A așternut, dintr-o răsuflare, o descriere magnifică, în care pînă și cele mai aride concepte gramaticale capătă sens și emană voluptate ; atît este de viguroasă impresia pe care i-o face și atît de sigur îi este gustul. Și nu se întreabă dacă e vorba de o idee precisă, dacă ea este de-ajuns ca să explice fenomenul, dacă la aceasta își dau concursul și alte elemente, nici dacă există cumva o altă formă mai înaltă decît cea gramaticală, și nu este capabil să recreeze lumea aceasta minunată a lui Boccaccio în varietatea elementelor ei, în desfășurarea caracterelor și a sentimentelor, în gradații și în clarobscururi, în luxul și în pompa culorilor. La toate acestea, Settembrini nu s-a gîndit. I-a trecut prin minte o idee și i s-a părut

că e vorba de cheia care deschide toate ușile. Iar în închipuirea lui, ideea aceea a ajuns pipăibilă, densă, bogat împodobită. Se naște de aici o judecată de puțină valoare ca știință, defectuoasă din punct de vedere al artei, dar care este ea însăși o adevărată reprezentare, o lucrare de artă. În fața unei asemenea măreții a expunerii, cine va cuteza să noteze superficialitatea judecății, erorile de amănunt, ori unele contradicții, unele confuzii și unele afirmații îndrăznețe ? Cine va cuteza să-i spună : — I-ai profanat pe Romeo și pe Giulietta ? Cine va cuteza să rîdă văzîndu-l afirmînd cu gravitate că Boccaccio i-a imitat pe latini fiindcă voluptatea este o idee păgînă ? Observațiile cele mai îndreptățite par o pedanterie, cînd citești cîteva din paginile acestea : simți înaintea ta nu omul de știință, nu criticul, ci un artist.

Personalitatea lui atît de candidă, atît de sinceră, atît de pătimașă, atît de plastică, țîșnește aici fără nici o opreliște și se revarsă în descrieri, în epigrame, în apropieri neașteptate, în aluzii pe muchie de cuțit, totul cu o comportare dezinvoltă și cu o atitudine ingenuă și serioasă, în același timp, care este o încîntare ; și te ispitește, și te atrage, și te leagă de carte, și te ține prins, uitîndu-ți de tine, ca și cum ar fi vorba de un jurnal, ori, cum se spune astăzi, de un *Album*, în care călătorul cultivat, gonind din oraș în oraș, să-și deschidă sufletul său bogat, impresionat și mișcat de atîtea priveliști și moravuri noi. Nici cînd nu s-a mai pomenit o altă călătorie atît de veselă ca aceasta făcută prin epocile literaturii noastre, în tovărășia lui Settembrini.

Este adevărat că Settembrini pornește în călătorie cu unele idei în cap, cu un întreg sistem prestabilit și cu o bogată provizie de însemnări, documente și cărți de știință. A auzit de-atîtea ori spunîndu-se că astăzi este vremea științei, că se cere ca totul să fie făcut serios și că nu se poate vorbi despre artă fără să-și facă loc și puțină filozofie, și puțină estetică, așa încît Settembrini ar roși dacă și-ar spune chiar lui însuși că a voit să facă și a făcut o simplă călătorie artistică. Moda

cere astăzi sisteme, metafizici, teorii, raționalul, cum ar spune Zumbini, iar nu sentimentalul ; iar Settembrini a căzut în cursă și a căutat să jertfească pe altarul modei, ferindu-și astfel flancul de săgețile generației noi.

Vai, Zumbini ! Dar acestea nu sînt virtuțile, ci slăbiciunile lui Settembrini ! Există în cartea lui un oarecare element filozofic și rațional, fiindcă așa vrea moda ; iar dacă socotești lucrul acesta drept serios, uită-te la Settembrini, care-ți zîmbește ironic. Lasă deci în pace sistemul, și numeroasele contradicții, și ideea fixă, și lipsa de coeziune, și disertația asupra conținutului și vino cu mine să-i mulțumim lui Settembrini, atît în numele generației vechi cît și în al celei noi, pentru că a dăruit Italiei o carte plină de frumusețe, în care tot ceea ce o parte din italieni au gîndit și au simțit, atîta amar de vreme, se află înfățișat cu sufletul artistului, cu inima patriotului.

Cei ce au să moară vă salută, ah, tinerilor, și se retrag ; voi, însă, dacă vă simțiți vrednici de părinții voștri, înaintați pe scenă cu capul descoperit, și, mai întîi, studiați-i, înțelegeți-i, admirați-i : îi veți judeca mai tîrziu.

Mă sperii cînd mă gîndesc ce grea povară de studii și de lucrări apasă pe umerii generației noi.

Iar dacă istoria literaturii noastre, ca să nu vorbim decît despre ea, nu trebuie să fie o călătorie artistică, sentimentală, estetică, ci o lucrare științifică serioasă, exactă și desăvîrșită în toate părțile sale, nu Settembrini putea s-o facă, iar astăzi n-o poate face nimeni.

O lucrare este o problemă ce nu poate fi rezolvată fără datele ori ipotezele sale. O istorie a literaturii este un fel de epilog, ultima sinteză a unei uriașe lucrări realizate de o generație întreagă numai pe fragmente.

Tiraboschi, Andrés, Ginguené sînt sinteze ale trecutului.

Filozofia, critica, arta, istoria, filologia, totul s-a înnoit astăzi, din orice iese la lumină o lume nouă.

Nici o singură pagină a istoriei noastre nu mai rămîne intactă. Pretutindeni pătrund, cu cercetările lor,

istoricul și filologul, sau filozoful și criticul, cu speculațiile lor.

Vechea sinteză s-a dizolvat. Începe din nou munca plină de răbdare a analizei, fragment cu fragment.

Cînd va fi cu putință o istorie a literaturii? Atunci cînd munca aceasta plină de răbdare va fi luminat toate fragmentele; cînd asupra fiecărei epoci, asupra fiecărui scriitor important va exista o monografie, ori un studiu, ori un eseu, care să spună ultimul cuvînt și să rezolve toate problemele.

Lucrarea ce se cere astăzi nu este istoria, ci este monografia, ceea ce francezii numesc un studiu.

Nerăbdătorii ne dăruiesc încă sinteze și sisteme, dar nu sînt decît niște repetări plicticoase, care nu mai au nici un ecou. Lipsește viața din ele. Ceea ce poate fi folositor astăzi sînt lucrări serioase și exhaustive asupra fragmentelor, iar dacă generația nouă vrea să pună la îndoială și să verifice, și cît mai bine! să o apuce pe calea cea bună; să reia tot ceea ce se știe, fragment cu fragment, și să înlăture lipsurile, care sînt foarte numeroase, și să pregătească un material istoric de valoare.

Vedeți cît este de mare sărăcia noastră.

O istorie a literaturii presupune o filozofie a artei, general admisă, o istorie exactă a vieții naționale, gînduri, opinii, pasiuni, moravuri, caractere, tendințe; o istorie a limbii și a formelor; o istorie a criticii, precum și lucrări parțiale asupra diferitelor epoci și diferiților scriitori.

Și ce există din toate acestea? Nimic, ori dacă există ceva important, aceasta, spre rușinea noastră, este opera unor străini.

Avem o filozofie a artei în întregime împrumutată ori lipsită de aplicație, iar lucrurile stau atît de prost, încît nu știm încă ce este literatura și ce este forma, așa cum se vede din cartea lui Settembrini. Nu s-a scris asupra nici unei arte, nici asupra picturii, nici asupra muzicii și nici măcar asupra poeziei. Avem generalități goale, dar nimic care să fie rodul unei înalte speculații filozofice ori al unor serioase cercetări istorice.

O istorie naţională, care să cuprindă întreaga viaţă italiană, în feluritele ei manifestări, este încă doar un deziderat. Ceea ce avem rămîne la o depărtare uriaşă de acest ideal.

Cine se gîndeşte la importantele lucrări realizate de cîteva naţiuni asupra limbilor şi dialectelor lor se va mira că în Italia, unde studiile acestea şi-au avut izvorul, discutăm încă dacă limba trebuie luată de la cei vii ori de la cei morţi şi cum să găsim o formă italienească de a scrie, fără să avem încă o singură lucrare care să semene cu o istorie a limbii noastre şi a dialectelor şi în care să fie reprezentate feluritele forme pe care limba şi fraza le-au luat în diferitele epoci.

Lipseşte pînă şi o istorie a criteriilor critice care i-au călăuzit pe scriitorii şi pe artiştii noştri. Fiecare scriitor îşi are în cap estetica lui, un anumit fel al său de a concepe arta şi preferinţele sale în ce priveşte metoda şi execuţia. Şi se naşte de aici o foarte interesantă istorie a criticii italiene, de la Dante pînă la Leopardi.

Şi-mi pare rău mai ales că la noi sînt atît de rare monografiile ori studiile speciale asupra epocilor şi asupra scriitorilor. Concepţiile noastre sînt vaste, nepotrivite cu puterile noastre; şi ne apucăm cu mai multă plăcere de lucrări de mari proporţii, de care nu ne putem descurca onorabil, decît de lucrări bine delimitate şi potrivite cu studiile noastre. Aşa se face că nu avem încă nimic important asupra nici unuia dintre scriitorii noştri, avînd totuşi numeroase istorii ale literaturii. În ţările străine, aproape nu există epocă ori scriitor care să nu-şi aibă monografia sa, iar lucrările de acest gen se bucură de o imensă preţuire. Ce avem noi cu privire la Machiavelli, ori Guicciardini, ori Sarpi, ori Ariosto, ori Folengo, ori Tasso? În legătură cu însuşi Dante ce lucrare avem care să fie pe măsura progresului ştiinţei? Sînt terenuri încă neexplorate, unde totul rămîne de făcut. Lucrurile stau şi mai rău dacă ne uităm la timpurile moderne, unde trăim din judecăţi şi din criterii tradiţionale şi nepotrivite, şi nu ştim încă cine sînt Foscolo, ori Niccolini, ori Giusti, ori Berchet, ori Balbo,

ori Gioberti, ori alții asemenea lor. Nici măcar asupra celor mai mari, asupra lui Manzoni ori Leopardi, nu s-a scris încă un studiu de oarecare valoare. Ce mult și ce prețios material pentru generația nouă !

O istorie a literaturii este rezultatul tuturor acestor lucrări, ea nu se află la bază, ci în vîrf ; nu este începutul, ci încununarea operei.

În atîta sărăcie, ce-ar putea să însemne o istorie a literaturii ? O compilație informă, plină de lipsuri, de împrumuturi și de judecăți superficiale, grăbite și părtinitoare.

Răul cel mai mic se întîmplă atunci cînd un artist, ca Settembrini, realizează măcar o expunere însuflețită și pe înțelesul tuturor, care să fie ea însăși o pagină frumoasă, adăugată la istoria literaturii noastre.

Omul lui Guicciardini [1]

Publicarea *Operelor inedite* ale lui Guicciardini a însemnat unul din acele fapte care ar fi trebuit să dea un puternic impuls studiilor noastre istorice. Există descoperiri de acest fel care ar fi singure de ajuns pentru a crea un întreg ciclu de critică istorică : atît sînt de multe informațiile ce se găsesc în ele, împreună cu acele gînduri și impresii care le dau viață și luminează un secol cu o lumină nouă.

Și este vorba de un secol în jurul căruia s-a scris mult și a fost înțeles mai puțin ; de un secol numit al renașterii și care este, totuși, cel al decăderii noastre. Problema istorică a acelei epoci nu mi se pare că ar fi fost încă pusă, și discutată, și dezvoltată cu mare exactitate.

Problema este următoarea : în timpul acela, Italia se ridicase la cel mai înalt grad de putere, de bogăție și de glorie, iar în arte, în literatură și în științe atingea acel semn la care națiuni puține și privilegiate obișnuiesc să ajungă și față de care, pe atunci, se aflau foarte departe celelalte popoare, pe care ea, cu o trufie romană, le numea „barbare". Și totuși, la prima izbitură a acestor barbari, Italia, ca printr-o zguduire neașteptată, s-a prăbușit și a fost ștearsă din numărul națiunilor.

Iar barbarii au scos din nou strigătul sălbatec : — Vai de cei învinși ! — Și nu numai că i-au călcat în picioare pe italieni, dar i-au și batjocorit, purtîndu-se cu ei ca și cînd n-ar fi fost oameni și umplînd lumea de plîngeri și de învinuiri în legătură cu perfidia și cu mișelia italiană.

---

[1] Publicat pentru întîia oară în *Nuova Antologia*, vol. XII, fasc. X, oct. 1869, pp. 219—225. *Operele inedite* ale lui Francesco Guicciardini, în zece volume, cu notele lui Giuseppe Canestrini, apăruseră la Florența, între anii 1857 și 1867, prin grija conților Pietro și Luigi Guicciardini (în edit. Barbèra, Bianchi și Comp.).

Şi, încă de atunci, toată lumea a fost convinsă că noi am fost cei mişei şi cei laşi, că vina a fost în întregime a noastră, că ni s-a dat ceea ce-am meritat, că nu ne-am purtat frumos şi că barbarii ne-au făcut un mare bine, turnîndu-ne puţin sînge proaspăt în vine.

La aceste judecăţi ale istoricilor de peste munţi se adaugă văicărelile alor noştri, care pun nemaiauzita catastrofă pe seama certurilor dintre noi, spunînd că acestea ne-au lipsit de orice putere de rezistenţă.

Bunul Sismondi, care vorbeşte cu atîta simpatie despre treburile noastre, transformînd învinuirea în elogiu, asigură că italienilor le-a lipsit sentimentul naţional fiindcă erau însufleţiţi de un sentiment mai înalt, se simţeau cosmopoliţi şi au fost binefăcătorii omenirii, jertfindu-se pe ei înşişi.

Catastrofa nu s-a produs însă pe neaşteptate, căci exista, dimpotrivă, o presimţire neliniştită şi nu au lipsit obişnuitele profeţii. Toţi îşi aduc aminte cu cîtă elocvenţă vestea Savonarola, din amvon, venirea Barbarilor şi ce impresie a făcut atunci profeţia unui franciscan, care, printre altele, prevestea jefuirea Romei. Istoricii pomenesc de unele semne sinistre. La Florenţa cade trăsnetul pe biserica Santa Reparata ; într-o noapte întunecată, flăcări sîngerii luminează vila Careggi. Stafiile vechilor regi ai Aragonului prevestesc urmaşului lor căderea regatului Napoli. Statuile transpiră, iar sudoarea lor este sînge ; mulţimile îngrozite cred că văd în cer oştiri care se înfruntă. O nelinişte tainică îi năpădea pe cetăţeni, printre desfătările şi voluptăţile unei vieţi trîndave.

Exista deci conştiinţa neclară a unei descompuneri sociale şi a unei apropiate catastrofe. Şi, mai mult decît judecata străinilor şi a posterităţii, este utilă cercetarea impresiilor şi a părerilor contemporanilor.

Călugării şi preoţii, ba chiar şi cîţiva istorici, văd originea răului în slăbirea sentimentelor religioase şi a moravurilor.

„Nu se mai crede în Cristos, — spune Benivieni. — Ba, dimpotrivă, se crede că totul se petrece din întîmplare, şi mai ales lucrurile omeneşti. Unii le socotesc a se desfă-

şura sub influenţa aştrilor. Viaţa de apoi este tăgăduită, religia este luată în derîdere. Unii o consideră o născocire a oamenilor. Toată lumea, bărbaţi şi femei, se întoarce la obiceiurile păgîne şi se desfată cu studierea poeţilor, a astrologilor şi a oricărei superstiţii." În aceste cîteva rînduri se află întreg Savonarola.

Alţii socotesc, dimpotrivă, că vina o poartă Curtea din Roma şi deprinderile religioase, care au vlăguit sufletele şi le-au adus în stare ca mai curînd „să ierte jignirile, decît să le răzbune". Şi nu văd altă cale pentru o nouă întărire a sufletelor şi a instituţiilor decît în urmarea pildelor pe care ni le-a lăsat antichitatea.

De faptul că ţara era coruptă erau cu toţii convinşi, numai că unii vedeau izvorul corupţiei în slăbirea sentimentului religios, iar ceilalţi puneau totul pe seama religiei, aşa cum era ea interpretată şi practicată de către Curtea din Roma. Cei dintîi vedeau leacul în înapoierea societăţii la principiile ei, cu o reformă religioasă şi morală în stare să restaureze credinţele religioase şi să îndrepte moravurile : reformă pe care, stimulaţi fiind de călugărul Savonarola, iar mai tîrziu de călugărul Luther, preoţii au efectuat-o, în felul lor, în Conciliul de la Trento. Ceilalţi, dimpotrivă, vedeau leacul în emanciparea conştiinţei de orice autoritate religioasă, ceea ce aducea după sine desfiinţarea Papalităţii, în care ei vedeau vrăjmaşul cel mai de seamă al libertăţii şi al unităţii naţionale.

Erau două şcoli care, sub nume diferite, continuă chiar şi astăzi şi care, prin scopurile şi prin mijloacele lor, depăşeau Italia şi cuprindeau Europa catolică. Se poate spune că istoria lor este întreaga istorie modernă, încă neterminată.

Iar în istoria aceasta, Italia juca un rol cu totul secundar. Sigur că primele idei şi primele tentative îi aparţin ei, dar au rămas idei şi tentative izolate şi lipsite de efect, iar cînd incendiul s-a întins, iar opiniile contrarii au aprins în întreaga Europă certuri nesfîrşite, şi dezbinări, şi războaie între popoare, n-am dus nici noi lipsă de cetăţeni înzestraţi cu un mare talent, care, cu

pana, cu fapte cutezătoare sau cu suferințe, și-au păstrat credința, dar au fost numai cîțiva și erau dezbinați, așa că răzvrătirea lor de-abia s-a simțit la suprafață ; dedesubt, mulțimile au rămas într-o liniște somnolentă și tîmpă. Mai sînt și astăzi unii care văd în Catolicism și în Papalitate salvarea sau pieirea Italiei, dar e vorba de păreri oțioase, care nu lasă urme durabile asupra mulțimilor ; Conciliul ecumenic [2], deși trezește în alte părți ale Europei resentimente și speranțe atît de vii, la noi nu stîrnește nici împotriviri energice, nici aprobări viguroase.

Corupția moravurilor înfățișa aspectul cel mai grosolan al răului care frămînta Italia și făcea catastrofa inevitabilă. Aspectul acela a fost confundat cu însuși răul și, în timp ce unii acuzau păgînismul și studiile clasice, alții dădeau vina pe Curtea din Roma, pricină a tuturor necazurilor, fără a se gîndi că atît corupția Papalității cît și păgînismul acela al claselor inteligente și al înșiși Papilor erau și ele tot o parte din problemă : fenomene și efecte care nu explicau nimic și cereau să fie ele explicate.

Oamenii politici vedeau însă problema sub un aspect mai determinat. Nu prea aveau multă speranță în roadele tîrzii care puteau să apară în urma unei reforme religioase și morale ; și nu credeau nici în Papă, nici în Cristos, și-și băteau joc de profeții „dezarmați". Pentru ei era limpede că Italia, împărțită și prost înarmată, putea numai cu greu să se împotrivească barbarilor : aici era primejdia și aici se cerea un leac. Îi preocupau mult luptele intestine dintre cetățeni, dintre orașe, dintre state, și căutau un sistem de „echilibru" care să dea satisfacție tuturor claselor, păstrînd ordinea și buna înțelegere înlăuntru și legînd între ele marile state italiene, printr-o garanție reciprocă, împotriva atacurilor care-ar fi venit din afară. Te minunezi cînd vezi cît de

---

[2] Conciliul acesta ecumenic și-a deschis lucrările în ziua de 8 decembrie 1869 și a luat sfîrșit în ziua de 18 iulie 1870. Este conciliul care a stabilit infailibilitatea pontificală.

multe idei subtile încolțeau în mințile acelea ascuțite pentru a organiza Statul în asemenea chip încît să se obțină echilibrul dorit tocmai atunci cînd străinul li se afla în casă și se milostivea să îngăduie discuții pentru a se stabili dacă partidele urmau să învingă cu majoritatea simplă de voturi ori cu cel puțin jumătate din voturi. Nu erau mai puțin subtile părerile cu privire la situația și la forța fiecărui Stat, cu privire la înclinațiile, pasiunile și interesele principilor, ori la feluritele combinații ale alianțelor, cu o finețe de observație și de analiză pe care o doresc multor documente ale diplomației moderne. Suferi văzînd atîta înțelepciune laolaltă cu atîta neputință. Italienii vedeau popoarele vecine înălțîndu-se la rangul de mari puteri datorită bunelor orînduieli și armatelor puternice și mai ales fiindcă strînseseră toate organele statului sub o singură îndrumare. Și s-a încercat și în Italia ceva asemănător. De aici, deci, serenissima ligă a lui Lorenzo și ligile și contraligile lui Iuliu, pentru ca, după eșuarea încercării de a strînge statele italiene într-o singură forță și în timp ce străinul se afla înlăuntru, să fie alungați unii și să fie chemați alții. De aici, deci, propunerile de creere a unor miliții naționale, pentru a scăpa din mîna condotierilor, și a unui soi de guvern mixt, care să păstreze un oarecare echilibru între nobili și popor. Ceea ce, la celelalte popoare, era produsul natural al istoriei, nu înfățișa în Italia decît combinațiile artificiale ale unor minți ascuțite. Și nimic nu a fost dus la bun sfîrșit. Ligile italiene s-au dovedit puțin stabile, fiindcă erau ligi ale principilor, alcătuite pe baza nestatornică a intereselor. Ligile cu străini au transformat Italia în teatrul de luptă al tuturor cupidităților și al tuturor insolențelor și au avut sfîrșitul acela despre care vorbește Guicciardini, căruia i se pare logică „rămînerea ca mare putere a aceluia care va căuta să-i înfrîngă pe cei mai mici și, poate, să aducă Italia sub o singură monarhie“. La milițiile naționale s-au gîndit prea tîrziu, cînd condotierii deveniseră mai de mult stăpîni, iar țara era cutreierată

de pedestraşi elveţieni şi spanioli, de lăncieri nemţi, de albanezi şi de alţi ostaşi. Nici măcar cîrmuirile de ispravă nu s-au dovedit în stare să-i împace pe cetăţeni atît de bine încît partidele să înceteze a-i mai chema pe străini, aşa că, spectacol într-adevăr nenorocit, toţi îi urau şi toţi îi chemau. De aceea, nici o împotrivire proprie şi naţională nu s-a arătat a fi cu putinţă, iar Italia, după cum s-a spus, a fost cucerită din birou.

Problema, deci, rămîne mereu aceeaşi. Niciodată nu s-a văzut atîta înţelepciune şi o atît de înaltă inteligenţă cîtă găseşti în vremea aceea la marii bărbaţi care aveau în mînă destinele ţării, politicieni, filozofi, literaţi, artişti, ale căror opere umplu lumea de admiraţie încă şi astăzi. „Italia, — scrie Guicciardini, la începutul *Istoriei* sale — revenită în întregime la cea mai desăvîrşită pace şi linişte, cultivată atît în locurile mai muntoase şi mai sterpe cît şi în ţinuturile mai rodnice şi nesupusă nici unei alte cîrmuiri decît celei alor săi, era nu numai foarte bogată în locuitori, în mărfuri şi în bogăţii, ci şi deosebit de împodobită de mărinimia a numeroşi principi, de strălucirea multor foarte nobile şi foarte frumoase oraşe, de tronul şi de maiestatea religiei, şi se fălea cu bărbaţi excelenţi în administrarea treburilor publice şi cu minţi cît se poate de alese în toate ştiinţele şi în fiece meşteşug, oricît de însemnat şi de greu ar fi fost el, iar, după obiceiul vremii aceleia, nu ducea lipsă nici de gloria militară ; şi dăruită din belşug cu atîtea însuşiri frumoase, se bucura, pe bună dreptate, în ochii tuturor naţiunilor, de renume şi de faimă strălucită". Spusele lui Guicciardini se referă chiar la momentul crizei, cînd Lorenzo de'Medici, Ferdinand de Aragon şi Inocenţiu al VIII-lea dispăreau de pe firmament şi intrau în scenă cei din familia Borgia, Alfons de Aragon şi Ludovico il Moro, iar Carol al VIII-lea trecea Alpii, începînd o manevră care avea să se încheie cu subjugarea Italiei sub stăpînirea străină. La început nu au lipsit însă iluziile. La Veneţia se spunea că regele Carol venea „să vadă Italia". Foarte isteţii noştrii bărbaţi de stat erau încredinţaţi că şiretenia şi inteligenţa le vor

îngădui să biruie forța aceea barbară, iar, în cazul cel mai rău, opunînd unor străini alți străini, să-i respingă pe unii cu ajutorul altora. Toată lumea vedea primejdia, toată lumea propunea soluții, dar nimeni n-a izbutit să se facă nimic. Nu ideile au lipsit, ci voința și puterea de a le pune în practică. Discursurile erau subtile, scrierile erau minunate, dar faptele erau fără vlagă : totul s-a redus la încercări nefericite și izolate, fără ecou, fără răspîndire. Acte eroice, și nu rare, dar ale unui singur individ, ale unui singur oraș : nimic care să dezvăluie o viață colectivă și națională. Și nu s-au mai făcut astfel nici reforma, nici liga italică, nici milițiile naționale și nici orînduiri bune, nici armate grozave, iar totul s-a mărginit la vorbe și la scrieri. Discutînd, scriind, Italia a căzut, în cele din urmă, pradă străinilor.

Această singulară neputință italică, în ciuda tuturor aparențelor de măreție și de forță, mărturisește un rău mai adînc, pe care contemporanii nu-l observau și nu l-au observat nici cei de mai tîrziu. N-avem decît să blestemăm trădarea lui Ludovic, perfidia familiei Borgia ori neputința lui Leon al X-lea : blestemul nu explică nimic ; boala era atît de gravă încît bunătatea ori perversitatea indivizilor nu erau în stare de prea mult. Să spunem totuși că simțul moral era întunecat ; că moravurile, în deosebi ale clerului, erau cît se poate de corupte ; că oștile erau mercenare ; că urile dintre o clasă și alta, dintre un oraș și altul, erau de nereconciliat ; că principii și partidele chemau ei înșiși străinii. Cu descrierea aceasta lugubră a fenomenelor unei boli pe care Machiavelli o numea decăderea morală italiană, problema nu se rezolvă, dar se lărgește, rămînînd în continuare să se afle din ce pricini Italia, părînd să se bucure de cea mai înfloritoare sănătate, se afla totuși în asemenea descompunere și decădere morală încît, la prima lovitură a barbarilor, a pierdut totul, chiar și onoarea, iar timp de mai multe secole a dispărut din istorie, prăbușindu-se atît de adînc, încît nu se știe nici astăzi dacă s-a trezit din nou la viață.

Analiza acestei decăderi morale italiene, a elementelor ei, a universalității ei, a intensității ei, a cauzelor ei, a dezvoltării ei, a efectelor ei, caracterul și fizionomia pe care le-a dat nației, și urmele ei vizibile chiar și astăzi și care ne împiedică să propășim, iată un subiect încă nu de-ajuns cercetat și cît se poate de vrednic de studiat. Să așteptăm ca Machiavelli sau Montesquieu să scrie despre el în chip potrivit, departe de patimile contemporane. Dar pentru aceasta nu sînt de ajuns pătrunderea și rîvna de istoric; se cere un ochi metafizic, în stare ca, din mulțimea celor neesențiale, să surprindă trăsăturile esențiale.

Cine privește cu astfel de ochi vremurile acelea va vedea de îndată deosebirea capitală dintre Italia și națiunile care urmau s-o aleagă drept teren pentru războaiele lor, adică Franța, Germania, Spania și Elveția. După o lungă elaborare, acestea ajungeau chiar atunci la o ordine politică stabilă, ieșind din luptele interne unificate, organizate și mai puternice, în vreme ce Italia se constituise încă mai de mult, cu cîteva secole în urmă, și avusese o întreagă civilizație, rod al acelei constituiri timpurii. Din clipa în care Comunele și-au dobîndit din nou libertatea, ea și-a găsit o organizare a sa, care, în ciuda feluritelor întîmplări, s-a păstrat nealterată în trăsăturile ei esențiale și a produs acele minuni de prosperitate, de măreție și de cultură care nu au fost egalate în nici o altă parte a Europei. În Regat, unde predominase forma monarhico-feudală, mișcarea a fost superficială și s-a mărginit numai la păturile înalte, în timp ce norodul de rînd se afla într-o permanentă stare de ignoranță și îndobitocire : și totuși, cultura italiană nu rămînea fără ecou și fără corespondență pe acele meleaguri. În restul Italiei, însă, libertatea pusese în mișcare toate forțele, toate interesele, toate pasiunile, iar în cîteva Comune făcuse să se simtă acțiunea sa în cele mai joase straturi ale societății. Cumularea și concentrarea aceasta de forțe, puse în mișcare de stimulente atît de puternice, accelera și mistuia totodată viața italiană, istovind toate clasele, așa că, într-o scurtă perioadă de

timp, istoria ei ajunse la capăt, uimitoare prin activitatea neobosită, prin extraordinara ințețire a patimilor politice, prin înflăcărarea și sălbăticia luptelor, prin larga participare a tuturor claselor la viața publică, prin uriașa activitate depusă în industrie, în comerț, în agricultură, în studii, în opere de erudiție și de talent. Viața lui Achile a fost glorioasă, dar scurtă. Evul mediu a însemnat pentru celelalte națiuni o elaborare îndelungată și trudnică ; pentru Italia, el a însemnat civilizație, toată civilizația aceea pe care putea el s-o aducă. În vremurile despre care vorbește Guicciardini, civilizația aceasta se apropia de acea ultimă desăvîrșire, care se manifestă prin lux și prin eleganță, cu idolatrizarea aceea a formelor frumoase, cu acel simț și cu acel gust al artei, cu acea grandoare și somptuozitate a serbărilor, cu acea voluptate a desfătărilor, cu acea gingășie și acea eleganță în scris și în conversație, în purtări și în obiceiuri, care sînt semne neîndoielnice de prosperitate, de bună stare și de cultură. Producția aceea bogată, ușuratecă și înflorată a vieții materiale, intelectuale și artistice, într-o asemenea varietate de forme, nu era începutul, ci rezultatul, concluzia strălucitoare, cununa — aproape — a unei mari civilizații care, în dezvoltarea ei rapidă, consuma cu repeziciune din ea însăși : era rodul unui capital agonisit pe urma unei activități anterioare, al cărei stimulent dispăruse. Viața aceasta frumoasă, în aparență atît de sănătoasă și de puternică, își avea rădăcinile uscate, de cînd îi pieriseră din conștiință toate ideile religioase, politice și morale, care o duseseră la prosperitatea aceea : imperiul, papalitatea, libertatea comunală, măreția feudală ; așa că, în timp ce strălucea atît de viu, societatea era dizolvată și pe plan politic, și pe plan moral. La fel s-a întîmplat pe vremea lui Pericle, în secolul lui August și în cel al lui Ludovic al XIV-lea. Și întrucît Italiei îi lipseau toate acele stimulente spirituale, a căror consecință era totuși acea ultimă înflorire a civilizației, aceasta s-a ofilit și ea în scurt timp, interesele materiale rămînînd singurele forțe motrice ale oamenilor. Și Papalității, și Comunei, și Prin-

cipilor, le lipseau toate acele scopuri înalte, care pasionează popoarele și le ajută să devină mari : vigoarea națională slăbea, iar caracterul se înjosea. Lipseau, așa dar, toate laolaltă, virtuțile : și forța, și inițiativa, și generozitatea, și sacrificiul, și patriotismul, și tenacitatea, și disciplina, ieșind la iveală însușirile proprii ale sleirii morale și ale celei mai înalte culturi și vioiciuni a spiritului, adică disimularea, maliția, duplicitatea, nesiguranța și moderația, asigurarea unei căi de ieșire, prudența și răbdarea. Teoriile, principiile, instituțiile erau însă mereu aceleași, acceptate la suprafață, mecanic și literal, preamărite în discursurile publice, devenite un limbaj convențional acasă și în piață, dar negate și contrazise în practică ; o ipocrizie obișnuită chiar și în cazul celor mai cunoscuți apărători ai libertății gîndirii. Lipsea atît forța de a accepta cu sinceritate, cît și aceea de a refuza cu îndrăzneală ; viața devenise o comedie josnică, de care toată lumea era conștientă. Ca împotrivire ori ca protest al unei societăți încă neresemnate cu ideea morții, abundau tocmai în aceste vremuri de lîncezeală individualitățile puternice, patrioți înflăcărați, gînditori îndrăzneți, reformatori dîrzi pînă la martiraj, orașe eroice, fapte admirate și neimitate, rămase izolate și de puțin folos, ori de nici unul, pentru popor. Nici prezența străinilor în țară, nici pagubele aduse bunurilor, vieții, onoarei, care insuflă totuși curaj pînă și celor mai lași, nu au fost de-ajuns pentru a trezi în mulțime o scînteie de ură sau de rușine ; ba, dimpotrivă, spectacolul acela neobișnuit al unei energii sălbatice a sleit-o cu desăvîrșire. Și, cum se întîmplă în cazul bolilor grave ori al catastrofelor neașteptate, toată lumea și-a pierdut curajul, a dispărut orice obligație, fiecare și-a văzut de el însuși, nemaigîndindu-se la vecini, ba, dimpotrivă, gîndindu-se să culeagă roadele ruinării celorlalți, pînă cînd a fost ruinată toată lumea. Și nu lipseau nici clarviziunea, nici leacurile potrivite, iar geniul italian nu s-a dovedit niciodată atît de rodnic în tot felul de subterfugii, de șiretlicuri și de expediente pline de subtilitate ori de proiecte ingenioase : nu geniul lip-

sea, ci energia. Italia semăna cu omul acela care, ajuns la desăvîrşirea minţii, se şi simte bătrîn, fiindcă şi-a irosit puterile. Şi nu mintea este cea care salvează popoarele, ci caracterul ori vigoarea. Iar vigoarea slăbeşte atunci cînd cugetul este gol, iar pe om nu-l mai însufleţeşte nimic altceva decît propriul interes.

Gîndind ori frămîntînd în minte toate lucrurile acestea, mi-au căzut în mînă operele inedite ale lui Guicciardini şi am găsit în *Istoria florentină* ori în *Teze*, în *Epistolar*, în *Discursuri* ori în *Amintiri*, un asemenea tezaur de ştiri şi de observaţii încît mă mir că ediţia nu este încă epuizată, dat fiind numărul mare al profesorilor noştri ori al adoratorilor istoriei [3]. Şi m-au impresionat mult îndeosebi *Amintirile*, care pot sta alături de tot ce s-a făcut mai bun în genul acesta. Ceea ce prudenţa firească şi practica îndelungată a treburilor lumeşti, precum şi doctrina şi meditaţia singuratică ori reculegerea salvatoare, în cazul întîmplărilor triste sau fericite ale vieţii, puteau să-i sugereze unui observator foarte pătrunzător, se află în întregime aici, condensat şi sculptat cu o rară energie de gîndire şi de cuvînt. Iar de ce a fost Italia pe atunci atît de mare şi atît de slabă n-am înţeles niciodată mai bine decît cu prilejul lecturii acestei opere, în care istoricul, cu o sinceritate desăvîrşită,

---

[3] Mi se spune dimpotrivă că editorii nu şi-au scos încă nici pînă acum cheltuielile şi că, tocmai de aceea, sînt foarte puţin dispuşi să facă noi cheltuieli publicînd *Istoria Italiei*, după un manuscris al lui Guicciardini aflat în posesia lor. Iar cine se gîndeşte cît de greşită, iar în unele părţi schilodită şi interpolată, este ediţia actuală şi ce masacru a săvîrşit profesorul Giovanni Rosini, voind, după cum spune el, să o aducă la o versiune mai bună, acela va înţelege cît de avantajos ar fi să ai opera integrală scrisă de mîna lui Guicciardini, neciuntită de cenzura medicee şi neschilodită de profesorul Rosini. Dar dacă pe alte meleaguri mai norocoase şi mai civilizate, tipărirea îmbogăţeşte, la noi ea este o acţiune atît de riscantă încît trebuie să te gîndeşti de două ori, chiar atunci cînd editorii ar fi nobilii moştenitori ai istoricului, conţii Piero şi Luigi Guicciardini, iar îngrijirea editării ar fi încredinţată rîvnei şi competenţei acelui om deosebit care este Canestrini. (*Nota autorului.*).

se zugrăveşte pe sine însuşi şi îşi dezvăluie, sub formă de sfaturi, gîndurile şi sentimentele sale cele mai intime sau, ca să folosim un limbaj mai modern, idealul său politic şi cetăţenesc în legătură cu omul.

Omul lui Guicciardini, omul înţelept, cum îi spune el, este un tip posibil numai într-o civilizaţie foarte înaintată şi marchează momentul acela în care spiritul, devenit adult şi avansat, alungă imaginaţia, afecţiunea şi credinţa şi dobîndeşte o stăpînire de sine absolută şi promptă.

În această împărăţie a spiritului, omul nostru înţelept îşi desfăşoară toate forţele sale. Uimitor ca erudiţie şi ca ştiinţă, el a învăţat multe din cărţi; dar nu-i este de-ajuns. Ştie „cît de deosebită este practica de teorie; cît de numeroşi sînt cei care înţeleg bine lucrurile, dar ori nu-şi aduc aminte ori nu se pricep să le preschimbe în fapte" şi că nimeni nu trebuie să se încreadă „atît de mult în prudenţa firească încît să capete convingerea că aceasta ar fi de-ajuns, putîndu-se lipsi de ajutorul întîmplător al experienţei". Fiindcă prudenţa firească şi ştiinţa merg mînă în mînă cu experienţa, adică „observarea lucrurilor". Şi nu se mulţumeşte numai cu atît. Ştie de asemenea că „ştiinţa, cînd e vorba de minţile slabe, ori nu le îmbunătăţeşte, ori le strică"; şi, tocmai de aceea, firea trebuie să fie şi ea bună, aşa încît spiritul să nu fie, deci, tulburat de aparenţe, de impresii, de închipuiri deşarte şi de pasiuni. Iar cînd au aceste părţi bune, adică şi prudenţa firească, şi experienţa şi ştiinţa, şi mintea zdravănă, oamenii sînt „desăvîrşiţi şi aproape divini". Aşa dar, în înţeleptul nostru şi în omul nostru desăvîrşit poţi întîlni, „întîmplarea, laolaltă cu firea bună", ştiinţa şi experienţa, laolaltă cu o minte pozitivă şi prudentă. El are însă o însuşire încă şi mai preţioasă, fără de care toate celelalte nu prea dau roade, şi este vorba de „judecată" sau de discernămînt. Regulile le găseşte în cărţi; dar „este o mare greşeală să vorbeşti despre treburile lumii în mod confuz şi absolut şi, ca să spunem aşa, după reguli; fiindcă la aproape toate acestea observăm deosebiri şi excepţii, iar aceste deosebiri

și excepții nu se află scrise în cărți. Fără judecată, deci, nici știința, nici experiența nu folosesc la nimic. Știința îți oferă regulile, experiența îți oferă exemplele, judecata fiind cea care trebuie să ni se dezvăluie". Numai că „este foarte înșelător să judeci prin exemple : căci cea mai neînsemnată deosebire poate să fie, într-un caz anumit... pricina unei schimbări uriașe în ce privește efectul ; iar discernerea acestor deosebiri, cînd sînt mici, cere o privire ascuțită și perspicace". Și de aceea „cît de mult se înșală cei care, la fiece vorbă, pomenesc de romani ! Ar trebui să existe un oraș orînduit întocmai cum era al lor, iar apoi să fie guvernat după pilda aceluia ; lucru care, pentru cine nu are însușirile cerute, este la fel de nepotrivit ca atunci cînd ai vrea ca măgarul să alerge la fel de iute ca un cal." Omul nostru nu riscă însă să ia un măgar drept un cal, căci are din fire „o privire ascuțită și perspicace" și citește deseori într-o carte a sa, pe care Guicciardini o numește „cartea judecății".

Acesta este omul desăvîrșit al lui Guicciardini, în întregime doar spirit și înarmat cu arme atît de puternice, naturale și nefolositoare. Nu e vina lui că e conștient de superioritatea sa și că-i disprețuiește pe cei „neciopliți", iar, ca italian, socotește barbare toate celelalte popoare și, cu toate că sînt foarte puternice și foarte viteze, este încredințat că le va putea birui și preschimba în uneltele sale, prin forța minții și a culturii. Cine studiază cu oarecare atenție tipul acesta intelectual, așa cum a ieșit el din mintea lui Guicciardini, și care corespunde, în general, cu reala stare de spirit italiană din vremea aceea, va vedea de ce bărbații noștri de stat se jucau pare-se cu străinii, pe care simțeau că-i depășesc cu mult prin inteligență și prin cultură și, departe de a se teme de ei, mărturiseau că-i pot folosi pentru scopurile lor și pentru interesele lor particulare. — Dumneavoastră cunoașteți bine meșteșugul armelor, dar nu vă pricepeți la treburile Statului, — îi spunea cu mîndrie Niccolò Machiavelli unui străin puternic.

Înzestrat cu atîtea forțe intelectuale, și atît de disciplinate, cu privirea aceea a sa adîncă și perspicace, omul nostru vede lumea altfel decît obișnuiesc s-o facă cei neciopliți. Nu crede în astrologi, în teologi, în filozofi și în toți ceilalți care scriu lucrări cu privire la natură sau la cele ce nu se văd și spun nenumărate nebunii : fiindcă, de fapt, oamenii nu știu nimic despre lucruri, iar cercetarea aceasta a slujit și slujește mai mult la ascuțirea minților decît la aflarea adevărului. Vorbește cu ironie despre Sfînta Maria „Neprihănita", care „taie și spînzură", despre oameni și despre minuni, despre posturi, și rugăciuni, și alte asemenea fapte cucernice „poruncite de Biserică ori propovăduite de călugări" ca și despre ajutorul pe care Dumnezeu îl dă celor buni și despre frumosul succes al cauzelor drepte. Socotește că „excesul de religiozitate strică lumea, căci moleșește sufletele... încurcă oamenii în mii de greșeli și îi îndepărtează de multe fapte nobile și bărbătești". Crede că „în afară de republici, la ele acasă, iar nu în afară, toate statele, dacă te uiți cu atenție la originea lor, sînt violente" căci nu există putere care să fie legitimă : „nici măcar aceea a împăratului, care își are temeiul în autoritatea romanilor, dar înfățișează o uzurpare mai cumplită de cît oricare alta" ; și nici măcar acea „a preoților, a căror violență este dublă, întrucît, pentru a ne ține sub cîrmuirea lor, folosesc atît armele lumești cît și pe cele spirituale".

În fața acestei priviri perspicace, întregul edificiu antic se dărîmă, iar din evul mediu nu mai rămîne nimic. Împărăția cerească se prăbușește, tîrîndu-i după ea, în cădere, pe papă și pe împărat. Sufletul, adult și emancipat prin propria sa putere, se răzvrătește împotriva trecutului din care a ieșit și care l-a crescut și l-a educat, se leapădă de toate credințele și principiile, făuritoare ale acelei civilizații căreia el îi este cunună și mîndrie, și se închide în pămînt, ori în viața reală, în lumea naturală, așa cum este ea și nu cum este închipuită, și-și face o glorie din a o interpreta, a o înțelege și a se folosi de ea în scopurile sale.

Dacă înțeleptul nostru admite „împreună cu cei cucernici“ că prin credință se poate ajunge la înfăptuirea unor lucruri de seamă, el nu va crede că aceasta se întîmplă din pricina vreunui ajutor supranatural ori providențial, ci fiindcă, după cum se știe, „credința dă naștere încăpățînării“, iar cine se ține tare învinge. În ce-l privește, nu are nevoie de credință, căci pentru a învinge îi sînt de ajuns armele proprii, adică prudența firească, știința, experiența și privirea aceea teribilă, adîncă și perspicace. Și nu există nici o tainiță a inimii omenești care să fie ascunsă acelei priviri, nici aparență sau negură atît de deasă încît să-i împiedice vederea, și nici închipuire deșartă ori pasiune avîntată. Cei care se lasă stăpîniți de închipuiri deșarte sînt „minți slabe“. Cei care iau inițiative fără să țină seamă de dificultăți sînt „oameni îndobitociți“. Iar „cine cîrmuiește la întîmplare va rămîne în cele din urmă la voia întîmplării“. Și sînt „nebuni“ cei care acționează după cum îi îndeamnă pasiunea, chiar dacă aceasta este nobilă și generoasă. Și sînt „neghiobi“ cei care urmează „judecata comună a oamenilor“ și „deșartele păreri ale poporului“. „Iar cine-a spus popor, a spus, într-adevăr, nebun : fiindcă e vorba de un monstru plin de zăpăceală și de greșeli ; iar părerile lui deșarte sînt tot atît de îndepărtate de adevăr pe cît este Spania depărtată de India“. Nu este bine nici să te iei după judecata celor care scriu și „să vrei să-l vezi pe fiecare scriind, indiferent despre ce ; căci astfel, timpul care-ar trebui cheltuit cu comerțul s-ar pierde cu cititul cărților, întru istovirea trupească și sufletească, așa încît osteneala aceasta seamănă mai curînd cu aceea a hamalilor, decît cu a învățaților“.

Omul nostru înțelept și desăvîrșit nu are încredere decît în judecata sa proprie, în „speculația“ sa și în evidența faptelor, căci descoperă orice aparență înșelătoare ; „cîți nu vorbesc despre minuni pe care nu sînt în stare să le săvîrșească ; cîți nu par oameni străluciți, cînd stau pe lavițe sau în piețe, iar cînd sînt puși la treabă

se dovedesc a fi niște umbre !“ El crede că faptele omenești sînt determinate de înclinările, de pasiunile, de părerile oamenilor, și că tocmai de aceea există o artă a vieții publice și particulare, avînd ca temei studierea și cunoașterea inimii omenești, știință întru totul experimentală. Și cît este el de maestru în arta aceasta ! Nimeni nu este mai priceput decît el în motivele cele mai obscure și cu mai multă grijă ascunse ale acțiunilor noastre ; nici mai sigur în a determina efectele celor mai îndepărtate, ori acea lentă succesiune a unor cauze puțin sensibile și puțin observate, ce lămuresc acele „mișcări ale lucrurilor“ pe care vulgul le ia drept prăbușiri neașteptate. Într-o atît de mare varietate de întîmplări, de opinii și de pasiuni, nimic nu-l surprinde, nu-l înspăimîntă și nici nu-l tulbură, fiindcă examinează orice lucru *etiam minima* [4], știe să se descurce în orice, iar în cele mai felurite întîmplări ale vieții prevede și ia măsuri, indiferent că e vorba de cele mai înalte slujbe ale statului ori de cele mai mărunte treburi familiale. În cazurile cele mai neprevăzute, privirea lui rece și liniștită este aceea a unui Dumnezeu, senin și puternic asupra furtunilor, dar a unui Dumnezeu ușor ironic, înclinat să se distreze pe seama oamenilor și să-i manevreze cum vrea el.

Tipul acesta al lui Guicciardini este însuși neamul de oameni care, mai mult sau mai puțin, s-a dezvoltat în Italia ; este fizionomia rămasă istorică și tradițională a omului italian, cum era el în vremea aceea ; este acea superioritate și stăpînire a spiritului, la care popoarele nu ajung decît după multe veacuri de inițiere și de civilizație și la care Italia a ajuns cu atîta repeziciune, încît a pierdut pe drum o bună parte din forțele sale. S-a întîmplat deci că, paralel cu un atît de vădit progres al spiritului, cu o cultură atît de variată, de bogată și de prosperă, cu atîtea capodopere, s-a trezit epuizată tocmai cînd culegea floarea cea mai frumoasă a unei vieți scurte și trudite și cînd avea în vedere noi orizon-

---

[4] Chiar pe cele mai mărunte (lat.).

turi, iar zilele cele mai vesele și mai frumoase ale existenței sale au fost zilele morții sale.

Italia semăna mult cu omul acesta al lui Guicciardini, care a șters cu buretele întregul său trecut și, rămînînd numai cu spiritul, se zvîrle în viață pe deplin încrezător în mintea sa, în știința sa, în experiența sa, în privirea sa pătrunzătoare și se poartă cu omul ca și cu natura, socotindu-l ca pe un slujitor al său, ca pe o unealtă a sa, născut întru folosul său, și cercetează totul cu o privire jumătate ironică, jumătate compătimitoare ; iar adevărul este că tocmai el este cel mai vrednic de compătimire.

Fiindcă, la urma urmelor, cum va folosi acest om un atît de mare număr de forțe intelectuale ? Care este pentru el problema vieții ? A trăi înseamnă a utiliza, în beneficiul său, toate lucrurile divine și omenești, spirituale și lumești, însuflețite. Iată ultimul cuvînt al acestei științe și al acestei arte a vieții.

Să urmărim povestea acestui om al lui Guicciardini, trasată cu atîta măiestrie în aceste implacabile *Amintiri*.

El a rupt toate legăturile cu trecutul, a ieșit din barbaria evului mediu și este încă de pe-acum omul nou sau omul modern, care își rîde de supranatural, și de tot ce este „ocult", și de „cugetările deșarte" ale astrologiei și ale magiei, de teologi și de filozofi, și nu crede decît în știință, punînd temei numai pe experiență și pe judecata proprie, pe *speculație*, adică ; tipul de intelectual italian, devenit după lupte aprige tipul, fizionomia întregii Europe civilizate. Puterea și energia aceasta intelectuală au produs lucrări care au dat roade pe alte meleaguri, au ajutat progresul uman și au rămas sterile acolo unde s-au ivit. Galileu, Columb, Vico și multe alte minți ascuțite, care au jucat un rol însemnat în civilizația europeană, nu au avut aproape nici o putere ori eficiență în civilizația țării lor, unde nu mai exista material apt de a fi fecundat și de a germina. Guicciardini spune că orașele nu sînt muritoare, ca indivizii, fiindcă „materia se reînnoiește", iar dacă totuși pier, aceasta se întîmplă din pricina greșelilor celor care le cîrmuiesc.

înfumurare de om de stat : fiindcă nu există om de stat a cărui știință să fie în stare a da viață unui oraș căruia i-au pierit toate forțele spirituale și-n care materialul ce se reînnoiește este sleit și stricat și lipsit de sevă generatoare. Răspîndirea culturii și dezvoltarea inteligenței nu-i sînt deajuns vieții : fiindcă „a ști nu înseamnă a putea", după cum vom vedea, continuînd povestea omului nostru.

Acesta, atît de puternic înzestrat cu minte, cu știință, cu experiență și cu tact, este de asemenea un patriot și un liberal, avînd opinii care îl atestă ca fiind foarte departe de evul mediu și drept personaj întru totul modern. Împărat și papă, guelfi și ghibellini, drept feudal și drept de cucerire, lupta între nobili și poporul de rînd, toate acestea au și ajuns lucruri demodate, s-au șters din conștiința sa. Italian, cetățean al Florenței și laic, opiniile lui se rezumă în aceste cuvinte vrednice de aducere aminte : „Trei lucruri doresc să văd înainte de moartea mea, dar mă tem că n-o să am parte să văd nici unul, chiar dac-o să trăiesc mult : mai întîi să viețuiesc în orașul nostru, într-o republică bine cîrmuită ; apoi, ca Italia să fie eliberată de toți barbarii și, în sfîrșit, ca lumea să scape de tirania acestor papi ticăloși". Păreri minunate care, așa cum presimțea el, au însemnat un testament, devenit astăzi stindardul întregii partide liberale și civilizate europene : o libertate bine organizată, independența și autonomia națiunilor și dezrobirea laicatului. Asta dorea pe atunci omul nostru, iar odată cu el, întreaga parte cultă a poporului italian, care îi semăna atît de mult.

Numai că una e să dorești și alta e să faci. Dac-ar putea acționa singur, omul nostru ar face-o, dar îl înspăimîntă „societatea nebunilor și-a ticăloșilor". Mulți, e-adevărat, strigă după libertate, dar „aproape în toți precumpănește respectul față de propriul interes". Fiind lumea astfel făcută, iar omul înțelept trebuind să o ia „cum este și nu cum ar trebui să fie", știința și arta vieții stau în a ști să te conduci în așa fel încît să nu te-a-

legi cu pagube ci, dimpotrivă, cu cît mai mari înlesniri. „A ști nu înseamnă a săvîrși." Gîndește cum vrei, dar fă cum îți convine.

De aceea, principalul scop al înțeleptului nostru este să dobîndească o reputație și să o păstreze, fiindcă atunci „toată lumea aleargă după tine", iar cînd nu este prețuită onoarea, cînd lipsește acest „stimulent arzător, acțiunile oamenilor sînt moarte și deșarte". Și nu există lucru, chiar „neînsemnat", pe care cel ce vrea să cîștige o reputație să nu fie dator a-l face. Și, cu toate că „a ști să cînți dintr-un instrument, să dansezi, să cînți din gură, și alte asemenea eleganțe... adică să scrii frumos, să știi să călărești, să te îmbraci potrivit înseamnă pare-se, pentru oameni mai curînd o podoabă decît o avuție", e totuși bine să ții seama de ele, căci „podoabele acestea dau demnitate și prețuire chiar oamenilor frumos înzestrați..." și deschid „drumul către favoarea principilor" și sînt „uneori, început și pricină de cîștig însemnat și de slavă". Înțeleptul nostru nu este un stoic și nici un cinic ; ba, dimpotrivă, este un epicurean amabil. Se ferește să înjure și să jignească, iar cînd n-are încotro, o face numai în măsura cerută de nevoia sau de interesul său. Săvîrșește bucuros binele, nu pentru că ar aștepta ceva în schimb, oamenii „fiind în stare să uite binefacerile cu foarte multă ușurință", ci fiindcă aceasta îi sporește slava. Nu se zgîrcește cu „politețurile", cu adulările și cu „făgăduielile vagi", căci îi aduc bunăvoința oamenilor, chiar dacă vorbele frumoase nu-s neapărat urmate de fapte frumoase. Se silește să se aibă bine cu frații, cu rudele, cu principii, să lege prietenii, să nu-și facă dușmani, căci „oamenii se întîlnesc" și te poți alege cu vreun necaz. Nu uită să se afle întotdeauna alături de „cel care învinge", fiindcă are parte de laude și de răsplată. E stăpînit de „pofta înavuțirii", dar nu pentru a se bucura de ea, ci fiindcă-i aduce prețuire, în timp ce sărăcia este disprețuită. Este un ins „îndrăzneț și fără ascunzișuri sau, cum se spune la Florența, sincer", pentru că așa le place oamenilor și pentru ca, dacă trebuie să se prefacă, să fie crezut cu mai multă ușu-

rință. Și neagă cu îndrăzneală, chiar atunci cînd „ceea ce a săvîrșit sau a încercat... este aproape descoperit și cunoscut; fiindcă tăgada îndîrjită chiar cînd nu-l convinge pe cel care are unele indicii ori care vede lucrurile cu totul altfel, îi strecoară totuși acestuia îndoiala în suflet". Este strîns la pungă, cu toate că risipa place; pentru că „mai multă cinste ți-aduce un ducat pe care-l ai în pungă, decît zece pe care i-ai cheltuit". Face totul „ca să pară om de treabă": căci „bunul nume valorează mai mult decît nu știu cîte bogății". Încearcă „să nu capete faima de-a fi bănuitor"; cum însă cei răi sînt mai numeroși decît cei buni, „mai ales acolo unde există interese de avere ori de Stat" și fiindcă „omul este atît de lacom cînd e vorba de interesul său și atît de nepăsător față de cel al altuia... nu crede în mai nimic și nu se încrede aproape în nimeni".

Nu aș mai termina niciodată dacă aș vrea să continui aceste citate. Și poate că m-am întins prea mult. Ele vorbesc însă atît de frumos, atît de precis, într-un limbaj și într-un stil astăzi atît de uitate, încît nimeni n-o să-mi poarte pică. Și voi fi mulțumit dacă voi fi trezit în cît mai mulți dorința de a citi acest cod al vieții, scris într-un stil lapidar și monumental și plin de învățăminte nobile pentru cei care îndrăgesc științele istorice.

Omul acesta înțelept, după imaginea pe care ne-o oferă despre el Guicciardini, este cel care astăzi ar fi numit gentilom, un gentilom plăcut și în îmbrăcăminte, și în purtări, și în gesturi. Portretul este atît de proaspăt și de viu, atît de conform cu deprinderile moderne, încît în fiecare clipă ți se pare că-l întîlnești pe stradă, cu zîmbetul acela al lui de o îndoielnică bunăvoință, cu acea desăvîrșită măsură în purtări și în vorbe, cu acea stăpînire de sine, cu acea încredere în știința sa de a acționa și de a trăi. Toți îi fac loc; sînt numeroși cei care-l înconjoară; și se spun despre el numai lucruri frumoase. Pe cei mai de seamă decît el nu-i umbrește, fiindcă se ferește să intre în concurență, ba chiar să se alieze cu cei puternici, amintindu-și de proverbul castilian, care sus-

ține că : *firul se rupe în partea cea mai slabă*. Principii îi sînt binevoitori și îl copleșesc cu onoruri și cu bogății, căci : „arată că îi cinstește și îi respectă, iar în privința aceasta este mai curînd darnic, decît zgîrcit". Se bucură de bunăvoința poporului, căci „nu are faima de-a fi ambițios și nu caută să pară, nici măcar în lucrurile mărunte și în viața de fiece zi, mai mare ori mai strălucit, ori mai rafinat decît ceilalți". Nimeni nu-i poartă pizmă și nu-l bănuiește, căci ocolește „prea marea lăcomie", din pricina căreia „omul este cel mai rău vrăjmaș al lui însuși". Care este lucrul cel mai de seamă de pe lume ? Este măsura, va răspunde înțeleptul nostru. Are oroare de prea mult și de zadarnic ; și nu forțează natura, se resemnează în fața faptelor, în fața a ceea ce trebuie să se întîmple, citînd dictonul de aur : *Ducunt volentes fata, nolentes trahunt* [5]. Dacă nu-și poate „înfăptui toate planurile" nu se înfurie și știe să aștepte : fiindcă „înțelepții sînt răbdători". Este bun cetățean, căci se arată „zelos întru binele patriei și străin de lucrurile dăunătoare pentru al treilea" ; mustrarea celor ce disprețuiesc religia și purtările frumoase este însă „o calitate nefolositoare a celor din mînăstirea San Marco [6], care ori este deseori ipocrizie ori, chiar cînd nu este prefăcută, este lipsită de orice rost pentru un creștin și nu folosește în nici un fel bunului trai al orașului". Vrea să-și asigure măreția, dar nu-și face din ea un idol, cum fac de obicei principii, care, „pentru a-și asigura calea ce-i duce la ea, se leapădă și de conștiință, și de onoare, și de omenie, și de oricare alt lucru". Totul este prevăzut și măsurat ; pentru totul există un „dar", care alungă orice exagerare și „îl ține puternic" pe înțeleptul nostru „pe calea de mijloc". „*Aurea mediocritas*". Ce e mult nu e bun, iar cel mai scump lucru de pe lume este măsura. „Mințile ascuțite depășesc condiția umană și se apropie de

---

[5] Pe cei dîrzi soarta îi ajută, pe cei slabi îi trădează (lat.). Este un citat din Seneca.

[6] Aluzie la călugărul Girolamo Savonarola și la adepții săi, așa numiții *Piagnoni (Bocitorii)*.

fiinţele cereşti" dar „nu încape îndoială că va petrece mai mult timp pe lume, va avea o viaţă mai lungă şi va fi într-un chip oarecare mai fericit cel ce are o minte mai pozitivă". Iar aceasta înseamnă să fii înţelept şi să ştii să trăieşti.

Bineînţeles că înţeleptul nostru iubeşte gloria şi doreşte să săvîrşească lucruri „mari şi strălucite", dar, minte pozitivă fiind, numai cu condiţia ca ele să nu-i pricinuiască pagube şi necazuri. Din gură îi ies vorbe de aur. Discută bucuros despre patrie, despre libertate, despre onoare, despre glorie, despre omenie ; să-l vedem însă la treabă. Iubeşte patria, dar dacă aceasta piere, îl doare nu pentru ea, fiindcă aşa a fost să fie, ci pentru el, cel „născut în vremuri atît de nefericite". Este zelos cînd e vorba de binele public, dar „nu se împotmoleşte în treburile statului" atît de mult încît să-şi lege soarta întru totul de acesta. Iubeşte libertatea, dar cînd a fost pierdută nu e bine să se facă schimbări, fiindcă deseori se schimbă „chipurile oamenilor şi lucrurilor", şi cum singur nu poţi schimba nimic, „ajungi la cu totul altceva decît la ceea ce aveai în minte şi nu poţi pune temei pe popor", fiind el atît de nestatornic, iar dacă treburile merg prost, te-aşteaptă viaţa vrednică de dispreţ a surghiunitului. Dacă ai fi „astfel înzestrat încît să ajungi căpetenia statului", treacă, meargă ; nefiind însă, este mai bine să te porţi astfel încît cei care cîrmuiesc să nu te bănuiască şi nici măcar să te treacă printre nemulţumiţi. Cei care fac altfel, sînt „oameni uşuratici". Pe lume există cei înţelepţi şi cei nebuni. Şi îi numeşte nebuni pe florentinii aceia care „au voit ca, împotriva oricărei raţiuni, să se împotrivească" în vreme ce „înţelepţii din Florenţa ar fi cedat în faţa furtunii" [7]. Nimănui nu-i displac mai mult decît lui „ambiţia, avariţia şi moliciunea

[7] Între septembrie 1529 şi august 1530, Florenţa, care se proclamase republică şi alungase familia Medici, este asediată de trupele ligii ce fusese încheiată între împăratul Carol al V-lea pe deoparte, şi papa Clement al VII-lea împreună cu alţi cîţiva conducători de mici state italiene, pe de altă parte. Trădaţi de

preoților“ precum și stăpînirea lumească ecleziastică ; îl iubește pe Martin Luther, „fiindcă vede redusă la proporții juste turma aceasta de nemernici, silindu-i deci să rămînă ori fără vicii, ori fără autoritate“ ; dar „în interesul său“ este silit să iubească măreția papilor și să acționeze în sprijinul preoților și al stăpînirii lumești. Dorește ca religia să fie îmbunătățită în multe privințe ; cît despre el, însă „nu se luptă cu religia ; și nici cu lucrurile care par să depindă de Dumnezeu ; fiindcă lucrul acesta are prea multă forță în mintea nerozilor“. Așa că înțeleptul nostru se hrănește cu iubiri platonice și cu dorințe neputincioase. Iar neputința lui izvorăște din faptul că îi lipsește forța de a jertfi „interesul său“ pentru ceea ce iubește și dorește : fiindcă lucrurile acelea pe care el spune că le iubește și le dorește, adică adevărul, justiția, virtutea, libertatea, patria, Italia scăpată de barbari și lumea scăpată de popi, nu sînt în el sentimente vii și active, ci păreri și idei abstracte, iar singurul lucru pe care îl simte, singurul lucru care îl mișcă este interesul său. În Germania se aprinsese lupta pentru reforma religioasă, cuprinzînd și popoarele vecine, și nici printre noi nu lipseau „nebunii“ care se războiau și mureau pentru ea ; în Italia se desfășurau ultimele bătălii pentru libertate și independență națională ; țara se zbătea între elvețieni, spanioli, germani și francezi ; iar înțeleptul nostru pare să nu aibă suflet de om și aproape nici nu arată că și-ar da seama de asta ori că ar fi emoționat și chibzuiește, și cîntărește, și măsoară ceea ce-i dăunează ori îi folosește. Viața este pentru el un calcul aritmetic.

Italia a pierit fiindcă nebunii erau prea puțini, iar înțelepții erau cei mai mulți. Orașe, principi, popoare corespundeau cu exemplarul uluitor de bine conturat în

---

condotierul Malatesta Baglione, care asigura apărarea orașului asediat, florentinii, în ciuda dîrzeniei arătate, au trebuit, în cele din urmă, să se predea. Asprimea judecății lui De Sanctis trebuie legată și de faptul că Guicciardini a fost absent din Florența în timpul asediului, așteptînd să vadă cine va învinge, după care a devenit locțiitor al papii în Bologna.

aceste *Amintiri*. Idealul nu mai era Farinata, ci familia Medici ; iar scriitorul din vremea aceea nu era Dante : era Francesco Guicciardini. Societatea mersese spre pieire, transformîndu-se : politicoasă, elegantă, cultivată, erudită, ușuratică, iubitoare de viață liniștită, dornică de plăcerile spiritului și ale imaginației, întocmai cum o surprinzi în versurile lui Angiolo Poliziano. Realitatea aceea insipidă este lipsită de orice finalitate serioasă și demnă. Patria, religia, libertatea, onoarea, gloria, toate cîte îi îndeamnă pe oameni la fapte generoase și împrumută națiunilor măreție, admise în teorie, nu mai aveau sens în viața practică, nu mai constituiau factorul determinant al vieții sociale. Și fiindcă lipseau aceste îndemnuri, care, singure, au puterea de a ține vii caracterul și vigoarea morală a națiunilor, au lipsit apoi și orice energie intelectuală, și orice activitate legată de deprinderile și de nevoile vieții, iar țara a sfîrșit în acea somnolență pe care biruitorii noștri, printr-o nepieritoare bătaie de joc, au inclus-o în vocabularele lor și i-au spus *„il dolce far niente"*. [8]

E cu putință ca un ins de felul înțeleptului nostru să fie în stare să trăiască ; o societate nu poate. Fiindcă pentru a ține oamenii uniți laolaltă este nevoie ca ei să aibă puterea de a-și jertfi, cînd se cere, chiar și averile, chiar și viața, iar acolo unde virtutea aceasta lipsește ori poate fi întîlnită numai la cîțiva, societatea este moartă, deși pare încă vie. Forța aceasta le-a lipsit italienilor, asemănători, în mare parte, cu romanul acela putred de bogat, care nu a vrut să cheltuiască o sută de ducați pentru apărarea comună, dar care, cu prilejul jefuirii Romei, a pierdut și cinstea copilelor sale, și o bună parte din avere. Forța aceasta a lipsit, fiindcă ideile care-i însuflețiseră pe strămoșii lor se stinseseră, urmînd oboseala și indiferența, iar în atîta cultură și prosperitate, robustețea morală, „stofa omului", se ponosise, lipsind credința și înflăcărarea aceea a inimilor care „împing înainte lucrurile mari", care pot porunci munților,

---

[8] Dulcea trîndăvie.

cum spune Evanghelia, sau care, dacă vă place mai mult, pot face ușoare și plăcute jertfele cele mai grele. Ce mai rămînea, deci? Înțelepciunea lui Guicciardini. Pierise forța; iar locul ei îl luaseră intriga, viclenia, prefăcătoria, duplicitatea. Și cum fiecare se gîndea numai la interesul său, au pierit cu toții în naufragiul comun.

Cît se micșoraseră italienii și în ce lîncezeală morală căzuseră, care le erau planurile și dorințele într-o asemenea furtună, o poate mărturisi felul în care Guicciardini descrie sufletul concetățenilor săi, cărora le rămăsese doar atîta virtute încît să le asigure o prăbușire vrednică de laudă. „Eram obișnuiți", îi pune să spună istoricul, „nu să ne amestecăm în războaiele dintre acești principi mari, ci să așteptăm ca ei să se încaiere, răscumpărîndu-ne apoi de la cel care biruia, după cum erau împrejurările ori ne dicta nevoia. Nu era de datoria noastră să căutăm a da legi Italiei, să căutăm a deveni dascăli și cenzori ai celui ce-avea să iasă biruitor: să nu ne-amestecăm deci în certurile celor mai mari regi creștini: avem nevoie să stăm de vorbă cu fiecare, să facem totul pentru ca negustorii noștri, care sînt viața noastră, să poată călători în siguranță, pretutindeni: să nu-l jignim niciodată pe un principe de seamă, afară doar dacă sîntem siliți s-o facem și în așa fel încît scuza să însoțească insulta, iar jignirea să nu o ia înaintea necesității. Nu avem de ce să ne cheltuim banii ca să întreținem războaiele altora, ci trebuie să-i păstrăm ca să ne apărăm de cei biruitori; nu ca să ne chinuim și să ne punem în primejdie viața și orașul, ci ca să ne odihnim și să ne salvăm." [9]

Limbajul acesta de slugi și de negutători arată care era pe atunci înțelepciunea italienilor și ce anume însemna omul înțelept al lui Guicciardini. Nu există spectacol mai vrednic de milă decît acela al unei asemenea neputințe și al unei asemenea istoviri, laolaltă cu o atît de mare înțelepciune.

[9] *Ricordi Autobiografici*, p. 211. *(Nota autorului).*

Stirpea italiană nu s-a vindecat încă de sleirea aceasta morală, iar de pe fruntea ei nu a dispărut încă pata aceea ruşinoasă de duplicitate şi de prefăcătorie, pe care a întipărit-o acolo istoria. Omul lui Guicciardini *vivit, imo în Senatum venit* [10] şi-l întîlneşti la fiecare pas. Iar acest om fatal ne încurcă drumul, dacă nu ne dovedim în stare să-l ucidem în cugetele noastre.

---

[10] Trăieşte, a venit chiar în Senat (lat). Este un citat din prima cuvîntare a lui Cicero, împotriva lui Catilina.

Ugo Foscolo [1]

Italia îl revede pe Ugo Foscolo, ca pe un om îndelung iubit și dorit, care se înapoiază în patrie. Marele exilat vine să-și ocupe locul său, alături de Vittorio Alfieri, în templul *Mormintelor* sale, în orașul *Grațiilor* sale. Nici un om nu a avut vrăjmași atît de îndîrjiți, pînă și dincolo de mormînt ; pedanți politici și literari își amestecau lătratul cu pioasele șușoteli ale ipocriților, iar imaginea sa creștea tot mai mult. Timpul a șters din viața lui partea anecdotică și pămîntească, subiect de învinuiri și de calomnii, și a rămas statuia, adorată ca un idol de către noile generații. Chiar și astăzi, dacă le vorbești despre Foscolo, tinerii nu ascultă raționamente, nu admit discuții, cred în Foscolo, îl iubesc pe Foscolo ; și îl iubesc fiindcă îl iubesc — printr-o forță ocultă — cum se explica totul odinioară. Aclamația aceasta generală plină de simpatie îl așază astăzi pe marele bărbat, pe piedestalul său, înăbușind în entuziasmul general atît glasurile ostile cît și cele imparțiale. Eu însumi nu mă simt liber, sau, mai bine spus, mă simt atras de această simpatie universală și, cu respect de învățăcel, mă apropii de marele bărbat și îl întreb, caut să-l înțeleg, caut să-i smulg taina unei măreții atît de populare.

Citesc : *Bonaparte Eliberatorul, oda lui Niccolò Ugo Foscolo, om liber*. Avea pe atunci nouăsprezece ani, era prezent la o revoluție care se răspîndea spre Italia, grație victoriilor lui Bonaparte, și care părea „aurora unui soare veșnic“, așa că lumea mergea înainte și-și însemna zilele începînd cu ea, ca odinioară, pe vremea lui Cristos. Oda aceea era un *strigăt de bucurie*, pe

[1] Apărut mai întîi în revista *Nuova Antologia* (vol. XVII, fasc. 6, iunie 1871, pp. 252—283) sub titlul *Ugo Foscolo poeta e critico (Ugo Foscolo poet și critic)*, eseul acesta a avut ca punct de plecare aducerea rămășițelor pămîntești ale lui Ugo Foscolo, din cimitirul de la Chiscwick (Anglia), în biserica Santa Croce din Florența (24 iunie 1871).

care-l scotea întreaga Italie în fața *tînărului erou,* de la care-și aștepta învierea, exprima bucurii comune și speranțe comune. Mă opresc aici și întreb ce era deci tînărul acesta entuziast, care devenea glas al Italiei și se intitula singur om liber, și cerea să fie numit Niccolò Ugo, ba chiar Ugone, ca un model, parcă, spre a poza și a spune : priviți-mă. Era încă un licean, cum ne-am exprima astăzi, și puțea a școală : avea încă mintea rătăcitoare, nu se găsise încă pe sine însuși. Se și socotea însă un om mare și își avea încă de pe atunci cercul său de admiratori, care îl aclamau ca atare. *Tieste,* o tragedie a sa, fusese foarte aplaudată ; o poezie a sa umbla din mînă în mînă : făcea versuri, flirta, stătea la masa de joc, azvîrlea vorbe usturătoare și epigrame, declama, *cu părul zbîrlit, cu vocea răgușită și cu priviri înflăcărate,* cum scria, plin de admirație, unul dintre adoratorii lui. Cine erau aceștia ? Erau camarazii lui de școală, de studii, de aspirații și de viață, discipoli — cei mai mulți — ai abatelui Cesarotti, care-i recunoșteau superioritatea și se strîngeau în jurul lui. El era omul mare al acelei mărunte lumi tinerești, dar și cel mai tînăr membru al ei, totodată. Îl admirau și îl iubeau fiindcă marele om, întrecîndu-i pe toți ca minte și ca învățătură, era egalul tuturor în viață, în acea împrăștiată nepăsare proprie celor tineri, cînd zgomotoasă și veselă, cînd sentimentală și melancolică : era tot numai prietenie, numai dragoste, numai sărutări, iar sărutări îi trimitea și mamei, și Laurei, și prietenului Olivi, și lui Cesarotti. Entuziasmîndu-se și descurajîndu-se ușor, cum se întîmplă cu toate firile nervoase, aci se retrăgea în singurătate și-l imita pe Petrarca, își punea în versuri melancoliile, și-o cînta pe Laura sa și își plîngea tinerețea, care-i părea a fi și trecut :

Sul mattin della vita io non mirai
Pur anco il sole, e omai son giunto a sera
Affaticato, e sol la notte aspetto.

(În dimineața vieții n-am văzut
Nici măcar soarele, iar astăzi am ajuns la înserare
Obosit, și numai noaptea o aștept ;) [2]

aci, discutînd împreună cu alții, îl imita pe Alfieri, tunînd și fulgerînd împotriva tiraniei, pe buze numai cu patria și cu libertatea. Prin cultura și prin tendințele sale era, în mic, imaginea secolului care se apropia de sfîrșit. Născut în Grecia, era familiarizat atît cu scriitorii greci cît și cu cei italieni. Studiase latina, care nu se demodase. Tragediile lui Alfieri, *Il Giorno* al lui Parini, Ossian, Bassvilliana, dădeau acestor studii ultimele contururi, aerul modern. Aceasta era învățătura *oficială,* admisă ori tolerată. Exista însă și învățătura secretă, avînd gustul fructului oprit, deprinsă între puțini și predată la ureche. Cultura europeană pătrunsese încă de pe atunci în Italia ; limba franceză devenise comună și se traduceau din franceză numeroase lucrări englezești și chiar unele germane. Omul nostru se năpusti deci cu lăcomie asupra acestei literaturi și-o adăugă studiilor sale clasice. În febra aceea de lectură și de compoziție, care-i cuprinde pe toți oamenii cu oarecare talent, îl vedem traducînd *Analele* lui Tacit și *Contractul Social* al lui Rousseau, îl vedem traducîndu-i pe Anacreon și pe Catul, iar apoi pe Milton și pe Gessner. În imaginația lui coexistau cu drepturi egale Evanghelia și *De Officiis,* Montesquieu, Tacit și Raynal [3], *Canțonele* lui Petrarca și *Scrisorile lui Abelard și ale Eloisei,* Telemah și *Noua Eloisă, Orlando* și *Don Quijote,* Longin și Marmontel, Locke și Wolf [4]. Pe temelia trainică a stu-

---

[2] Din poezia *Al sole (Către soare),* 64—66.

[3] G. Th. F. Raynal (1713—1796) istoric și filozof francez, socotit a fi unul dintre precursorii Revoluției franceze ; autor al unei celebre *Histoire des établissements des Européens dans les deux Indes.*

[4] Pare să fie vorba de August Wolf, filozof și erudit german, născut în Saxa (1759—1824). Autor al unor *Prolegomene* în care încearcă să arate că *Iliada* și *Odiseea* au fost alcătuite prin juxtapunerea unor fragmente epice din epoci diferite.

diilor sale clasice se înălța un edificiu șubred, realizat în grabă și fără plan, nearmonizat cum se cuvine nici în sine, nici cu temelia aceea. Concluzia studiilor sale se dovedi a fi faptul că în Italia totul trebuia refăcut, adică religia, guvernul, legile, moravurile, știința și literatura. Lucrul acesta era simțit mai mult sau mai puțin limpede de toată lumea și fiecare se temea de el ori îl spera, potrivit cu pasiunile. Lumea era bătrînă și coruptă și se cerea întinerită. Leacul era libertatea ; medicul era filozofia ; iar noua stare socială care trebuia să se nască era democrația. Era vorba să i se restituie omului drepturile sale, pe care i le dăduse natura, iar societatea i le răpise. Lucrurile se cereau privite nu în starea de corupție în care se aflau, ci în starea lor originară, în alcătuirea lor naturală. Alfieri dăduse un puternic avînt acestor idei, iar Beccaria le făcuse populare chiar și în știință ; și nici măcar principii nu le suspectau prea mult, fiindcă păreau îndreptate mai ales împotriva preoților și-a nobililor, străvechii și neîmblînziții lor adversari. Totul decurgea deci favorabil ; Parini, Beccaria, Filangieri erau glasuri binevenite chiar și în alte regiuni ; guvernele deveneau ele însele inițiatoare de reforme juridice și economice, înfrînînd puterea ecleziastică. În acest clasic pămînt al Arcadiei, pînă și revoluția se concepea în chip arcadic și părea posibilă reînnoirea lumii fără violențe și exagerări, în comunul acord al principilor și al poporului, mulțumiți cu toții, ca în epoca de aur. În mișcarea aceea de idei, reforma se referea și la literatură. Minzoni [5], Rolli [6], Frugoni [7],

---

[5] Onofrio Minzoni (1734—1817) poet ferrarez, autor al unui volum intitulat *Poesie*, apărut la Milano, în 1830.

[6] Paolo Rolli (1687—1764), autor al unor melodrame inspirate din mitologie, precum și al unui volum de critică în care apără creația lui Homer, a lui Vergiliu, a lui Dante, a lui Milton și a lui Tasso împotriva observațiilor critice ale lui Voltaire.

[7] Carlo Innocenzo Frugoni (1692—1768), poet oficial al curții ducale din Parma, autor de poezii ocazionale, epitalamuri, ode pindarice, ditirambi și canțonete.

Metastasio au fost socotiți poeți fără fond și molii, glasuri ale vechii Italii; Dante era iarăși la modă; aspirațiile se îndreptau spre forță, spre sublim, spre grandios, spre magnific; se căutau surse de inspirație în *Biblie* și chiar în istoria Celților. De aici, popularitatea abaților Monti [8] și Cesarotti [9], agreați mai mult decît Alfieri în epoca aceea încă arcadică, lovită cu prea multă violență de mîndrul astigian. Chiar și proza și-a avut mica ei revoluție. Boccaccio i-a cedat locul lui Machiavelli. Se cerea un fel de a scrie mai curgător și mai firesc, mai puțin îndepărtat de limbajul vorbit și cu o anumită strălucire lăuntrică, menită să-i îndepărteze aerul acela de gravitate pedantă. Algarotti [10], Bettinelli [11], Baretti [12] anunțau maniera aceasta, care se apropia tot mai mult de proza franțuzească, maestru fiind Cesarotti. Beccaria [13] și Galiani [14] erau cît se poate de admirați, nu numai pentru ideile lor, ci și pentru forma scrisului lor, care

---

[8] Vincenzo Monti (1754—1828), cunoscut ca poet, ca dramaturg, ca traducător, dar mai ales ca autor de poezii encomiastice, firea sa versatilă îngăduindu-i să omagieze momente și tendințe politice contradictorii.

[9] Melchiore Cesarotti (1730—1808), om de litere, profesor, linguist și traducător. A introdus în Italia literatura preromantică, traducînd „Poemele lui Ossian“, ale poetului scoțian James Macpherson (1738—1796).

[10] Francesco Algarotti (1712—1764), originar din Veneția, literat, poet și lingvist, reprezentant de seamă al culturii iluministe și al spiritului ei cosmopolit.

[11] Saverio Bettinelli (1718—1808), literat și profesor, originar din Mantova. Cunoscut mai ales prin criticile aduse operei lui Dante, în așa-numitele *Lettere virgiliane*.

[12] Giuseppe Baretti (1719—1789), cunoscut om de litere, iluminist, întemeietorul și redactorul revistei *La frusta letteraria (Biciul literar)*.

[13] Cesare Beccaria (1738—1794), jurist și economist milanez, membru al academiei *„Dei Pugni“ (A Pumnilor)* și întemeietor al revistei *Il Caffé*. Cunoscut în toată Europa prin tratatul de drept penal intitulat *Dei delitti e delle pene (Despre delicte și despre pedepse)*.

[14] Ferdinando Galiani (1728—1787) economist, jurist, filozof și arheolog. Autorul unui cunoscut tratat intitulat *Della moneta (Despre monedă)*.

părea o pildă desăvîrşită de proză nouă. Pînă şi cei mai puţin dornici de imitarea străinilor, ca Alfieri, părăsind formele rotunjite şi ocolite din Cinquecento, se apropiau de maniera mai degajată şi mai simplă a trecentiştilor. Iar între nonconformismul unora şi rigoarea excesivă a celorlalţi, între abatele Cesarotti şi abatele Cesari [15], lua naştere o proză mai puţin complicată în perifrazele ei şi mai conformă cu desfăşurarea logică şi cu vorbirea firească. Mişcarea nu s-a oprit însă la formele literare. Se spunea că literatura nu trebuia să mai fie un sunet gol, nici o distracţie, nici un joc al imaginaţiei ; era nevoie de minte şi de inimă, iar de aici a venit apoi cuvîntul barbar *cormentalismo* [16] ; trebuia să fie în acelaş timp şi filozofie, şi elocvenţă, să şi demonstreze, să şi convingă. În epoca aceea de filozofi şi de filantropi, în proză s-a insinuat un anume entuziasm filozofic pătruns de sensibilitate : ceea ce s-a numit apoi filozofism şi sentimentalism. Exista în scrisul acela ceva din Dante, dar dintr-un Dante nervos, devenit elegiac şi petrarhizant, de tip Rousseau. Amestecul acesta dintre o energie cam retorică şi o duioşie puţin arcadică, pornirile acestea lăcrimoase, entuziasmele acestea melancolice, revelau starea aceea de spirit morbidă, care precede marile revoluţii, cînd ura faţă de trecut, dorinţa unei lumi mai bune, aspiraţiile cele mai dragi ale inimii tale se văd contrazise de o severă stare de lucruri, despre care nu ştii nici cum, nici cînd ar putea să înceteze. Se înţelege aşadar de ce a fost Rousseau atît de popular şi de ce a avut atîta putere asupra imaginaţiilor. Generaţia nouă simţea în el adînca sciziune dintre lumea ideilor şi lumea faptelor. În Italia, însă, sensibilitatea nu dobîndise încă forma aceea atît de accentuată. Noile

---

[15] Antonio Cesari (1760—1828), preot şi literat veronez, susţinător de seamă al purismului toscan. A redactat o ediţie nouă a *Vocabularului* Academiei „della Crusca" şi a luptat împotriva pătrunderii în limba literară a unor tot mai numeroase neologisme şi barbarisme.

[16] Formaţie hibridă alcătuită din cuvintele *cor* (inimă) şi *mente* (minte).

idei erau aplaudate în teatru, în versurile lui Alfieri și ale lui Monti, dar nu aveau încă influență în viața practică. Viața era încă mai mult literară decît politică, legată mai mult de formă, decît de conținut ; plăceau tiradele împotriva tiranilor, sarcasmele la adresa preoților sau nobililor, dar numai ca niște frumoase bucăți de retorică și chiar ca un mijloc de exprimare a opiniei, fără nici o altă urmare. Alfieri însuși rîvnea la o Italie viitoare, și era cu siguranță un viitor foarte îndepărtat dacă trebuia să aibă ca bază *un popor matur.* Nu existau între noi acele rezistențe care stîrnesc nerăbdările și nici acele dezordini și acele scandaluri care lezează conștiința publică, nici acele presiuni care fac viața de nesuportat ; ba, dimpotrivă, principii se deprinseseră să zîmbească și lăsau lumea să vorbească, fără a evita acele noutăți care nu atingeau prerogativele lor : guvernele voiau să fie numite luminate și paterne. În această superficialitate a spiritului, sensibilitatea nu era altceva decît o izbucnire filantropică, o dragoste fierbinte față de bine, îndulcită de iluzii facile, o compătimire a celor nefericiți, victime ale unor proaste orînduiri sociale, un mare interes pentru a-i face pe oameni mai buni, nu fără o oarecare nuanță retorică, mai ales la Filangieri. Ideea că toată ordinea aceasta de lucruri, atît de veche și în aparență atît de solidă, trebuia sau putea să se prăbușească în întregime, nu-i venise încă nimănui și nimeni nu se gîndea că atîtea lucruri frumoase care erau citite în cărți ar fi putut ajunge la o împlinire fie apropiată, fie îndepărtată. Încă de la Conciliul din Trento italienii trăiau într-o stare cronică de ipocrizie, se deprinseseră să deosebească maximele din cărți de practica vieții ; sciziunea dintre idei și fapte era pentru ei starea normală a conștiinței. Tocmai fiindcă nu avea rădăcini în viață, literatura lor devenise arcadică și academică. Și chiar mișcarea aceasta avea în ea ceva arcadic și academic. Ideile noi nu mai erau decît idei ; puțini erau dispuși să muncească pentru înfăptuirea

lor ori să le profeseze cu o oarecare primejdie ; mintea era cea care progresase, nu caracterul. Alfieri trecea drept o ciudățenie sau, cum s-ar spune astăzi, drept un excentric, iar cel care oglindea cel mai bine caracterul național era Vincenzo Monti, magnific în maxime, sărac în fapte, devenit astăzi țapul ispășitor al tuturor. Și nu vorbesc despre plebe, foarte îndepărtată chiar și astăzi de clasele culte ; vorbesc despre cei mai distinși, despre cei mai înaintați în idei, și nu deosebiți de popor în ce privește demnitatea vieții. Curajul fizic exista, după cum s-a arătat mai tîrziu ; lipsea curajul moral, care apare cel din urmă și este primul care se pierde. Lumea aceea declama revoluția în saloane și în teatre, plină de nevinovăție, fără a se gîndi cîtuși de puțin că într-o zi va trebui să fie luată în serios. Iată însă că vine revoluția americană, cîntată de Alfieri. Iată cucerirea Bastiliei, cîntată tot de Alfieri. Acele faimoase maxime, atît de frumos declamate, se deplasează din cărți, devin discursuri politice, se preschimbă în instituții. În fața acestei realități, retorica pălea. Utopia cea mai cutezătoare însemna o reformă timidă față de noaptea de 4 august[17] sau față de Declarația drepturilor omului. În 1793, Ugo Foscolo avea cincisprezece ani. O cînta încă de pe atunci pe Laura, îl declama pe Dante, recita poezii democratice, între patru ochi. Eroul său era Alfieri, *cel dintîi dintre italieni*. Autorii săi preferați erau Plutarh, Tacit, Machiavelli. Se educa în spirit eroic. Ideile noi ajunseseră la el prin mijlocirea clasicilor. Patria sa este Roma, dar și Atena. Libertatea sa este republica. Scopul vieții este gloria, săvîrșirea faptelor de seamă, vrednice de posteritate. Văzută de departe, Roma dobîndea proporțiile colosale ale unei statui și mărea totul în jur, după măsura ei. Omul însemna Cezar sau Cato. A trăi și a muri ca un roman, ca un erou al lui

---

[17] În ziua de 4 august 1789, Adunarea Națională a Franței a aprobat căderea regimului feudal. Declarația dreptului omului poartă data de 26 august 1789.

Plutarh, acesta era modelul din care ieșiseră eroi ca Timoleon, ca Brutus ca Aristodem, aplaudat pe scenă și luat în serios în școli. Burghezul îi combătea pe nobil și pe preot, înfășurîndu-se în togă, cu un aer de *civis romanus sum*[18]. Acesta era cam pretutindeni, pînă în America, pînă și în Franța, un înveliș obligatoriu al noilor idei ; pentru noi era un fel de tradiție de familie, o reintrare în stăpînirea casei noastre. Alfieri îl continua pe Dante, iar tînărul Ugo lua poza lui Alfieri, se-nveșmînta în togă, își dădea numele de Niccolò Ugone și se declara om liber. Contrastul dintre educația aceasta ce aducea aminte de Brutus și mediocritatea vieții reale stîrnea rîsul și mulți se distrau pe seama lui Ugone și-a omului liber. Unora li se părea o caricatură ; alții vedeau în el un om mare. În viața familială, Ugone redevenea însă Ugo, duiosul Ugo. Tatăl și-l pierduse ; mama era departe ; trăia strîmtorat ; deseori se simțea singur, căuta singurătatea, era tot numai sentiment, îl apuca melancolia. Eroicul se împletea cu sentimentalul. Petrarca, Rousseau, Young, pătrundeau în firea aceea dantescă și o îmblînzeau, o dispuneau la lacrimi molcome, la efuziuni duioase. La șaisprezece ani, îi scrie unui prieten : „Dragostea, divinitatea cea mai binefăcătoare pentru om... mi-a dictat versurile acestea pe care le ofer prietenului meu sensibil, celui mai tandru tovarăș al zilelor mele asuprite și chinuite. El le va citi cu acel entuziasm care-i va trezi afecțiunea cea mai sfîntă... Va fi fericit..., dacă prietenia va primi versurile unei inimi sensibile". La optsprezece ani scrie : „Adio, prieteni buni și sensibili ; îmi trec timpul cu scrisorile voastre, stau de vorbă cu voi și simt o încîntare ce mă silește să vă iubesc... Singurul meu tovarăș, singurul care mi-a rămas printre nenorociri, este inima." Mai tîrziu scrie : „Stăpînit de gînduri patetice... cu ochii scăldați în lacrimi... mă adresez tinerilor mei prieteni". Parc-auzi suspinele sensibi-

[18] Sînt cetățean roman (lat.).

lului Ugo. Într-o elegie a sa către Laura găsește chipul în care să-i amestece pe Young și pe Rousseau :

Era l'istante che su squallide urne
Scapigliata la misera Eloisa
Invocava le afflitte ombre notturne ;
E sul libro del duolo, u'stava incisa
Eternitate e Morte, *a lamentarsi*
Veniva Young sul corpo di Narcisa.

(Era clipa cînd de-asupra tristelor urne
Nefericita și despletita Eloisa
Chema chinuitele umbre nocturne ;
Iar în cartea durerii, unde se afla scrisă
Veșnicie și Moarte, *venea Young*
Să se tînguie lîngă trupul Narcisei.) [19]

Pozele acestea dantești, gingășiile acestea petrarchizante înfățișau tonul școlii, o viață de reminiscențe și de imitații, reflex al cărților, impresii fugare de cele mai multe ori, cînd pătrund în viața reală, dar care lasă urme adînci, acolo unde găsesc material corespunzător. Foscolo era încă numai reminiscențe. Sensibilitatea lui nu e lipsită de ostentație, iar în entuziasmul său se simte retorica. Bonaparte se apropie de Alpi strigînd libertate. Biruințele lui înflăcărează imaginațiile, proclamațiile sale, făgăduielile sale trezesc cele mai înalte speranțe : se apropie pare-se, vîrsta de aur. Veneția se declară neutră. Foscolo se înfurie. Valul democratic înfrînge vechea oligarhie. Foscolo este văzut în ședințe declamînd procesul-verbal. Este auzit tunînd în adunările publice. „Scoate urlete în loc de cuvinte". Sensibilul și melancolicul Foscolo intră în viața publică, avînd atitudinea lui Alfieri și accentul lui Dante. Școala își făcea apariția în piață. În entuziasmul acela popular, printre atîtea iluzii scumpe unui tineret încrezător, omul liber

[19] Vezi elegia intitulată *Le Rimembranze (Amintirile)*, 37 și urm.

Niccolò Ugo Foscolo înălța un cîntec lui Bonaparte Eliberatorul. Și cum se mai simte școala în el! Trebuie să vorbească de Bonaparte și începe cu zeița Libertatea, fugită din Roma, „fericită în umbra scumpelor *sale* pene“, și urmărită în pelerinajul ei de umbrele trezite la viață ale feluriților Brutus. Bonaparte are pletele brune încinse cu laur înflorit. Caii săi sînt biciuiți de Palas. În față merge Gloria; în spate se află Soarta, Victoria și Faima. Printr-o ficțiune retorică, Foscolo, care știe bine de ce, o întreabă pe zeița Libertatea:

Or che fia dunque, o Diva?
Onde tant'ira? e qual destin ti chiama
A trar tante armi da straniera riva
In questa un dì reina, or nuda e schiava
Italia, ahi! solo all'abbominio viva,
Viva all'infamia che piangendo lava?

(Dar ce se întîmplă oare, o zeiță?
De unde atîta mînie? și ce destin te cheamă
Să aduci atîtea arme, de pe meleaguri străine,
În această Italie pe vremuri Réginǎ, iar acum goală
Și roabă, trăind, vai, numai în nelegiuire,
Trăind numai în rușine, de care se spală plîngînd?) [20]

Totul este pe acest ton. Tronul papilor, al „Regilor sacerdoți“, este făurit de Minciună, are în dreapta Orgoliul, înveșmîntat în stolă, iar drept loc de ședere „grămezi de capete fremătătoare“ și de „leșuri nevinovate... doborîte de fulgerele de pe buza pontificală“. La zgomotul acela de arme, Cezar se trezește din mormînt, înalță spada și coboară viziera... Foscolo îi strigă însă:

Ombra esecranda! torna
Sitibonda di soglio
Ove lo stuol degli empi re soggiorna,
Oltre Acheronte a pascerti di orgoglio.
Eroe nel campo, di tiran corona
In premio avesti: or altro eroe ritorna;
Vien, vede e vince, e Libertà ridona.

(Umbră mizerabilă ! întoarce-te
Însetată de putere
Acolo unde sălăşluieşte ceata regilor nelegiuiţi,
Dincolo de Acheron să te hrăneşti cu mîndria.
Erou pe cîmpul de luptă, ai avut drept răsplată
Coroana de tiran : acum vine încoace un alt erou ;
Vine, vede şi biruie, şi dă înapoi Libertatea.) [21]

Îi simţi aici pe Alfieri, pe Dante, pe Petrarca, pe Monti şi pe Cesarotti. Şcoala îi falsifică nu numai exprimarea, dar şi concepţia. E ca un semn de mijloc aşezat artificial între el şi natură, o lentilă care măreşte obiectele încețoşîndu-le şi denaturîndu-le. Printre atîtea epitete inutile, printre atîtea amplificări sonore, anumite expresii în spiritul vremii, ca „steagul tricolor", ca „străvechile drepturi" ale omului şi ca „sfintele legi naturale încălcate de despotism" înfăţişează un contrast de-a dreptul grotesc.

Atîta se declamase pe scenă împotriva tiranilor, atîta se strigase după libertate, încît revoluţia, cînd şi-a făcut apariţia, a putut fi socotită ca un lucru de la sine înţeles şi n-a mai inspirat pe nimeni. Era vorba de o revoluţie improvizată, venită din afară, ca din cer şi ca printr-o minune, fără truda nimănui. Lipsea acel flux de acţiune şi de rezistenţă, care generează credinţa şi pasiunea, acea împotrivire a realităţii, în contact cu care sufletul scoate scîntei. Evenimente atît de mari n-au fost de-ajuns pentru a-i face serioşi pe oamenii aceia, fiindcă nu ieşeau din ei. Au rămas arcazi, poeţi, filozofi, retori, nişte Brutus şi Cato de hîrtie. În curînd, trebuia să vină proba de foc, vreau să spun ciocnirea cu realitatea, care-i zvîrlea la pămînt pe un Monti şi pe Cesarotti şi descoperea sufletele tari, pe un Cirillo [22] şi pe un Mario

---

[20] şi [21] Ambele citate sînt scoase din poezia *Bonaparte liberatore.*

[22] Domenico Cirillo (1734—1799) medic şi botanist napolitan, adversar al monarhiei, va fi condamnat la moarte şi executat, după căderea republicii.

Pagano[23]. Cînd scria Foscolo, toți erau însă Brutus, iar el cel dintîi.

În timp ce candidul Ugo, „în picioare, cu lira liberă", îl cînta, numindu-l Eliberator, Napoleon vindea Austriei Veneția. Catastrofa intervenea tocmai în mijlocul triumfului. Democrații cereau rezistență cu orice preț, *pînă la ultima picătură de sînge*. Foscolo voia să cadă, dar cu arma în mînă, ca un roman, *cu o energie republicană*. Cei mai mulți nu erau de aceeași părere, iar toată zarva unei libertăți ușor cîștigate se isprăvi, pînă la urmă, cu aceeași ușurință, în tăcerea servituții. Prudenții și timizii, plecîndu-și capul în fața celor puternici, se arătară viteji împotriva concetățenilor lor cu suflet mai bărbat și îi proscriseră : „Voi, în Brescia, sînteți liberi" scria Foscolo ; „eu, ca să trăiesc liber, mi-am părăsit patria, mama, averea. Am venit dincoace de Pad cu devotamentul unui democrat ; voi trece prin orașul vostru trezit la viață, cu sfînta mîndrie de republican ; pentru întîia oară ne vom putea strînge dreapta, scăpată de lanțurile oligarhiei. — Fiți atenți... Scevola. — Sănătate"[24]. Avusese parte, încă de pe atunci, de primele înțepături ale realității. Crezuse în Napoleon și îl descoperea a fi trădător. Crezuse în concetățenii săi și îi descoperea a fi lași. Într-un atît de scurt răstimp își cîștigase și își pierduse patria, ca într-un vis. Este totuși tînăr, plin de încredere în sine însuși, și își păstrează toate iluziile, pornind să își desfășoare forțele într-un teatru mult mai vast. Veneția e roabă, dar Italia e liberă : era atunci „întîiul an al libertății italice". Înaintea imaginației sale stau orașe reînviate, „devotament democratic", „mîndrie republicană", „brațe scăpate de lanțuri", și semnează cu numele de cetățeanul Niccolò Ugo

---

[23] Francesco Mario Pagano (1748—1799) jurist napolitan, partizan al ideilor iluministe, aderă mai tîrziu la cele iacobine. În timpul republicii, este ministru în guvernul provizoriu și redactează proiectul noii Constituții. După căderea republicii este condamnat la moarte și executat.

[24] Scrisoarea din 2 mai 1797, către Gaetano Fornasini, din Brescia.

și îl anunță de sosirea sa pe prietenul din Brescia, devenit, printr-un nou botez, Scevola. În acea primă înflăcărare, cu sufletul deschis la toate impresiile, nevoiaș, rătăcitor, urmărit de batjocurile venețienilor și de amintirea patriei și a familiei, Laura, idolul său petrarchesc, devine realitate, aprinde în el o pasiune vie și adevărată. La fel ca patria, iubirea lasă și ea școala și pătrunde în viață. Părăsea Veneția și găsea Italia. O părăsea pe Laura și o găsea pe Isabella. O nouă patrie, o nouă iubire și noi dezamăgiri. Dragostea lui este o tragedie, ale cărei ultime cuvinte sînt următoarele : „Trimite-mi... portretul tău... Tînărul acela fericit care te iubește ți-o va îngădui... El este iubit... O să te poată vedea și auzi, în vreme ce eu, în ceasurile fantastice ale durerii mele și ale pasiunii mele, sătul de toată lumea, fără încredere în nimeni, melancolic, hoinar, cu un picior în groapă, mă voi mîngîia întotdeauna, sărutînd zi și noapte chipul tău sfînt“ [25]. Patria lui este o farsă mîrșavă. Visa oameni ca Brutus și ca Scevola și descoperă oameni comuni, pe care, fiindcă nu sînt eroi, îi socotește niște pigmei. Să îndrăznească să proscrie latina ! Să aibă cutezanța de-a osîndi *Bassvilliana !* [26] Și jurnaliștii care-și vînd pana ! Și literații care îi tămîiază pe cei puternici ! Și democrații care tiranizează, la fel ca un tiran ! Foscolo fremăta, iar ei exagerau și îl numeau în batjocură fie Cato, fie Ugone. Ceru o slujbă într-o bibliotecă oarecare „ca să-și închine viața patriei și filozofiei“ : și nu o dobîndi. Se înscrise în miliție și, soldat voluntar, își petrecea răgazurile la Milano, în contrazicere cu sine însuși și cu ceilalți, neliniștit, nemulțumit, cînd numai cu jocul de cărți și cu femeile, în chipul acela în care țăranul se îmbată „ca să-și uite necazurile“, cînd numai de unul singur în camera de lucru, fantazînd, între blesteme și desperări.

---

[25] Scrisoarea către Isabella Roncioni (1799).

[26] Poemul lui Vincenzo Monti, închinat memoriei lui Nicolas de Bassville, asasinat de oamenii Bisericii, la Roma, în 1793.

E so invocare, e non darmi la morte.

(În stare-s moartea s-o invoc, iar nu să mă-nfrățesc cu ea.) [27]

Ideea sinuciderii îl ispitește de mai multe ori : are douăzeci de ani și simte încă de pe acum golul existenței :

Non son chi fui : peri di noi gran parte
Questo che avanza è sol languore e pianto ;
E secco è il mirto, e son le foglie sparte.
Del lauro, speme al giovenil mio canto.

. . . .

Figlio infelice e disperato amante
E senza patria, a tutti aspro e a te stesso,
Giovane d'anni e rugoso in sembiante,

Che stai ? Breve è la vita e lunga è l'arte :
A chi altamente oprar non e concesso,
Fama tentino almen libere carte.

(Nu sînt cel care-am fost ; din noi o bună parte-a și pierit,
Iar ceea ce rămîne e numai lîncezeală și plîns ;
Uscat e mirtul și risipite-s frunzele
Laurului, nădejdea cîntului meu tineresc.) [28]

. . . .

(Fiu nefericit și îndrăgostit desperat,
Și fără patrie, acru cu toată lumea și chiar cu tine însuți,
Tînăr de ani și zbîrcit la-nfățișare,

(De ce stai ? Viața e scurtă, iar arta e lungă :
Celui căruia nu-i sînt îngăduite faptele mari
Să-i asigure faima baremi niște însemnări sincere...) [29]

---

[27] Sonetul I.
[28] Idem.
[29] Idem, II.

Intenția era foarte bună ; voința, însă, era defectuoasă. Și, deseori, între un sonet și un altul, se scurgeau zile și nopți prost folosite, în plăceri dezamăgitoare și urmate de remușcări :

Di vizzii ricco e di virtù, do lode
Alla ragion, ma corro ove al cor piace.

(Bogat în vicii și-n virtuți, proslăvesc
Rațiunea, dar alerg oriunde-i place inimii.) [30]

Am citat niște versuri. Vedeți imediat diferența, dacă faceți comparația cu oda. Acolo, exces, improprietate și generalități. Aici, o formă condensată și strînsă, cu o oarecare încercare de forță și de adîncime, cu o armonie severă, pătrunsă de o gîndire chinuită. Pe fondul incolor al școlii începe să se profileze o fizionomie.

Om pătimaș și înzestrat cu imaginație, și lovindu-se de evenimente atît de deosebite într-un răstimp atît de scurt, în contrast cu toate sentimentele și cu toate ideile lui în legătură cu oamenii și cu lucrurile, Foscolo nu avea acea seninătate a judecății care să-i îngăduie să se lămurească și să se adapteze, cum se întîmplă cu cei mai mulți. Adevăratul patriot, departe de a se ține deoparte, mîrîind și anatemizînd întreaga societate, se amestecă în ea și face binele de care este în stare, rămînînd totuși el. Iluziile fuseseră însă prea vii, dezamăgirea prea violentă, iar robustețea omului nu era comună. Foscolo luase în serios toate acele precepte de demnitate, de virtute, de glorie, lucruri care nu-și pierduseră pe atunci idealitatea aceea a lor teatrală și școlărească. Contemporanii săi țineau încă la lucrurile acelea, dar pînă la un punct oarecare, adică potrivit cu posibilitatea vremurilor și fără prea multe neajunsuri pentru ei, ba, dimpotrivă, pescuiau în ape tulburi posturi și bani, deși erau siliți să renunțe la o parte din demnitatea lor personală și din preceptele lor. Aceasta

[30] Idem, VIII.

i se părea oribil lui Foscolo : iar la ciocnirea cu realitatea atît de diformă, cînd toți se încovoiau, el dădu înapoi și se închise în sine însuși. Rămase singur, alături de Parini și de Alfieri. Dar Parini, în singurătate, își păstra calmul acela al său, caracteristic unui spirit sănătos și indulgent ; singurătatea lui Alfieri însemna orgoliu și dispreț, cu o privire de sus peste o lume mîrșavă ; erau statuile colosale ale veacului al optsprezecelea, înțepenite pe piedestalul lor. Foscolo era încă într-o stare de formare, mult prea tînăr, bîntuit de nevoile atît de aspre ale vieții, stăpînit de o asemenea vehemență a pasiunilor, de atîta „avînt spre glorie“, fără să întreprindă însă nimic și simțindu-se singur, apăsat încă de pe atunci de povara vieții, și gîndindu-se la sinucidere !

Che se pur sorge di morir consiglio
A mia fiera ragion chiudon le porte
Furor di gloria e carità di figlio.

(Căci deși simt îndemnul de a muri
Cruntului meu gînd îi închid ușile
Dorința avîntată de glorie și mila filială.) [31]

Stare sufletească încordată, imposibilă, puțin durabilă, dar care dă o bază reală acelui sentimentalism al său școlăresc, dezvoltînd în el sentimente tandre și melancolice, printre care simți strecurîndu-se proaspăta adiere a tinereții neîmblînzite, iar în plînset un nu știu ce element bărbătesc :

Stanco m'appoggio or al troncon d'un pino
Ed or prostrato ove strepitan l'onde
Con le speranze mie parlo e deliro.

(Aci mă sprijin trudit de trunchiul unui pin,
Aci sleit de puteri stau de vorbă cu nădejdile mele și delirez
Acolo unde clocotesc valurile,) [32]

---

[31] Sonetul I.
[32] Sonetul VI.

În versurile acestea melancolice există ceva care „clocotește“ ca valul, o forță sleită de lenevie, sau, cum spune el, un spirit războinic care mugește în el și nu-și găsește ieșire. Forța aceasta, aci mîndră, aci tristă, îi inspiră sonetul către Italia și sonetul către Zacinto. Iată versuri în care, ca printr-o presimțire, auzi cîntecul lui Giacomo Leopardi :

Tu non altro che il canto avrai del figlio,
O materna mia terra : a noi prescrisse
Il fato illacrimata sepoltura

(Doar cîntul său ți-l va lăsa feciorul-ți,
O, tu, pămînt al țării mele dragi ; căci soarta
Ne-a hărăzit mormînt neplîns.) [33]

Acest *neplîns* este plin de lacrimi. Să mori, și nimeni să nu te plîngă. Se află aici, în germen, poemul *Mormintele*. Este o frază de sinucigaș. Moartea tatălui și a fratelui, mama îndepărtată ; pămîntul natal, patria divizată și sălbăticită, goana timpului, faptul că nimic nu e veșnic și o anumită umbră frumoasă, care îi trece, fugară, pe dinainte, sînt fragmentele lirice ale acestei istorii lăuntrice a unui spirit distrat, dezamăgit, împrăștiat, centrifug. Este istoria unui tînăr, care de-abia împlinise douăzeci de ani.

Din istoria aceasta a ieșit *Iacopo Ortis*. Sub acel nume Foscolo s-a zugrăvit pe sine însuși, pe fragmente, potrivit cu impresiile și cu întîmplările : apoi, cu mintea liniștită, a fixat un plan, a stabilit proporțiile și a apărut un roman, în care toate acestea se simt ca felurite straturi de formare, prost ascunse de munca ulterioară.

Exista Werther, încă mai de mult. Foscolo nu-l citise. L-a descoperit mai tîrziu și, sub impresia lui, a schimbat și a tot schimbat. Romanul a părut o imitație,

---

[33] Sonetul *Nè mai piu toccherò le sacre sponde (Nu voi mai atinge nicicînd malurile sfinte).*

ba chiar un furt. Dar îl citea toată lumea. Iar succesul a fost uriaș, mai ales printre tineri și printre femei.

Am în față *Werther*. Și nu văd cum de s-a discutat atîta cu privire la aceste două romane. În asemănarea lor superficială, Iacopo și Werther sînt două individualități profund deosebite, ba chiar opuse una față de alta. Iacopo nu ar fi iubit-o niciodată pe Carlotta, iar Werther n-ar fi avut ce face cu Teresa. Goethe dă o lucrare psihologică de mare finețe : Kant influențase și mintea aceea. Sinuciderea apare ca urmarea ultimă și fatală a unei serii de fapte lăuntrice, surprinse în aspectele lor cele mai intime și mai delicate. Lucrarea dovedește o inspirație liniștită și armonioasă, într-un mediu întru totul modern, o obiectivitate desăvîrșită, adică un spirit de observație și de analiză senin. Goethe pare un Galileu care cercetează sufletul cu telescopul și descoperă toate tainele ascunse acolo. Iată de ce romanul său este proză adevărată, cu toate contururile și desăvîrșirea lumii reale. Se vede acolo un popor, al cărui ideal se dezvoltă în mijlocul tuturor condițiilor realității.

Lucrarea lui Foscolo este, dimpotrivă, poezie în proză. Este el, așa cum îl formaseră natura și educația, iluziile și dezamăgirile. Se află acolo Veneția trădată, Isabella pierdută și amintirea Laurei, și a mamei, și a prietenilor, omul fără patrie, fără familie și fără Dumnezeu, rătăcind cu trupul și cu sufletul prin golul unei vieți contradictorii și inutile : se află acolo o întreagă tragedie națională, exprimată printr-o tragedie individuală. Tragedia nu este însă subiectul cărții, ci numai prologul ei. Sîntem la sfîrșitul celui de-al cincilea act ; catastrofa s-a întîmplat, și cea publică, și cea personală ; protagonistului nu-i mai rămîne decît să-și împlînte spada în piept, aidoma lui Cato, sau, ca un personaj al lui Alfieri, „să își străpungă inima cu un pumnal, ca să-și verse... sîngele, o dată cu ultimele țipete ale patriei“ [34]. Aici începe cartea ; aici, unde cade cortina, începe reprezentația. Iacopo are în față o viață nouă, în pragul

---

[34] *Iacopo Ortis*, 13 octombrie 1797.

căreia stă sinuciderea, ca o ispită alungată. Viață nouă, fiindcă vechiul Iacopo a murit și s-a născut un altul. Patria, virtutea, justiția, libertatea, știința, gloria „razele minții sale“ [35] au devenit fantasme și iluzii. Forța ajunge atotstăpînitoare : omul este lup față de celălalt om ; puțini oameni străluciți supraviețuiesc atîtor veacuri și atîtor lumi, iar eroii lui Plutarh, despuiați de măreția istorică, sînt aidoma celorlalți : antici și moderni sînt cu toții la fel — „neamul omenesc !“. Este situația sinucigașului. Cînd Brutus a spus : „O, virtute, nu ești decît o vorbă deșartă !“ sinuciderea se și săvîrșise în sufletul său. Iacopo trăiește ; și nu știe ce are de făcut cu viața, trăiește ca unul care, mîine, își va lua singur zilele. Are atîta vigoare intelectuală, dar pune să i se vîndă cărțile : la ce slujește știința ? Are atîta aprindere pătimașă, atîta ambiție, atîta sete de glorie, atîta nevoie de a iubi și de a fi iubit, este atît de tînăr, de parcă de-abia acum ar începe să trăiască : dar la ce bun să viețuiești ? Acesta este noul Iacopo, ivit pe ruinele celui vechi. Era tot numai credință, credea în libertate, credea în știință, credea în glorie ; la cea dintîi ciocnire cu realitatea reneagă și blestemă totul, chiar pe sine însuși. Tragedia nu mai există : există o situație lirică, născută din tragedie. Este sinuciderea în permanență, abătută, întreruptă, contrastată, întîrziată, căci în natura aceea puternică există încă prospețime și putere de viață, care, din decepții, crează noi amăgiri. Agățat pe *povîrnișul vieții*, gata să se arunce în prăpastie, Iacopo are în față o lumină care-l ademenește, mereu apropiată și mereu îndepărtată. Viața este cea care nu vrea să-l părăsească, și urmează lumina aceea, pe care nu o ajunge niciodată : „o, Glorie, alergi tot timpul înaintea mea și mă ispitești cu o călătorie căreia picioarele mele nu-i mai fac față“. Lupta aceasta între viață și moarte este o *sleire a sufletului*, care te duce, în chip irevocabil, la sinucidere. Încă de la primele cuvinte, Iacopo este un osîndit la moarte, dar rezistent, care se agață de viață. O iubește pe Teresa

[35] Dante, *Parad.*, XIX, 53.

fără speranță, fără o hotărîre serioasă ; iubește, fiindcă iubirea îi face viața dragă ; își dezmiardă iluziile, fiindcă iluziile îl ademenesc, îl încurajează să trăiască. Tocmai de aceea, simți că nu poate să trăiască. Este în stare să își creieze iluzii, dar știe că sînt iluzii și nu este în stare să creadă în realitatea lor și să purceadă la preschimbarea lor în faptă. Dispărînd credința și voința, licărul acela de viață care îi rămîne este o sleire lăuntrică, o viață care se epuizează singură în reflexii, în sentimente, în imagini. Iacopo seamănă cu o trestie în bătaia vînturilor. Nu are inițiativă, nu are putere să se împotrivească ; nu are sensul și gustul vieții reale și rămîne pasiv în mulțimea fantasmelor sale : ceea ce înseamnează o sinucidere lentă. Cînd apare logodnicul Teresei, pare sosit momentul sinuciderii. Iar Iacopo vrea încă de pe atunci să se arunce în valurile Padului. Stăruie încă o rămășiță de viață, care se concentrează tot mai mult în creier : fantazează mai puțin și raționează mai mult. La Florența, la Milano, în „prostituata“ Italie, descoperă că lucrurile merg mai prost decît la Veneția. Inima îi îngheață, iluziile dispar ; lumina aceea a vieții lui trimite *raze tot mai firave ;* iar sinuciderea s-a și petrecut, atunci cînd hotărăște să-și pună capăt zilelor.

Ce legătură putem face cu *Werther ?* Aceasta este întreaga viață a lui Foscolo, după căderea Veneției, este reflectarea și desfășurarea acelei tragedii în sufletul său. Este o poveste intimă, într-o exaltare constantă a sufletului pînă la sfărîmarea lui. Lucru din care putea să iasă o povestire a lui Byron sau un cîntec al lui Leopardi, nu o proză și, cu atît mai puțin, o proză firească și simplă, cum îi era intenția.

Dacă ar fi putut avea o istorie, adică atîta credință și activitate lăuntrică încît să-și poată lua în serios viața și să se scufunde din nou în ea, Iacopo s-ar fi vindecat, ar fi renăscut la viață. Nenorocirea lui este tocmai faptul că nu poate să trăiască ; viața lui lăuntrică este foarte dezvoltată, fiindcă nu mai are forța de-a se revărsa în afară, și de aceea este osîndit la sinucidere. Viața aceasta

interiorizată nu din exces ori din prea mult belşug de putere, ci din neputinţă, nu e în stare să se producă decît pe sine însăşi, ori să zămislească nişte caractere ideale tot atît de perfecte şi de covîrşitoare în ideea lor, pe cît de nedesăvîrşite şi de caduce în existenţa lor reală, mai mult esenţe decît indivizi. Astfel este Teresa şi astfel este Iacopo, astfel sînt Odoardo şi Lauretta, sau tatăl Teresei : umbre de bărbaţi şi de femei. Toate personajele suferă de aceeaşi boală : apar pe scenă, ca primele schiţe pe un carton, desene de-abia conturate şi rămase numai ca idee. Teresa, aşa cum este descrisă, concentrează în ea toate virtuţile Beatricei şi Laurei, dar, după felul cum acţionează, soarele acesta de perfecţiune se întunecă deodată şi de-abia dacă mai vezi cîte o biată scînteiere pe un cer înnourat. Caracterului acestuia înseilat din scînteieri i se spune mut. Şi aşa ar fi, dacă scînteierea ar lăsa să se vadă adîncimi necunoscute ; dar aici întrevezi o idealitate nedusă pînă la capăt, neputincioasă de a coborî în viaţă. Îi lipseşte consacrarea morţii, iar Gliceria, în fugara ei apariţie [36], este mai poetică decît această Teresa, în braţele prozaicului Odoardo. Foscolo a vrut să înfăţişeze unul din idealurile acelea care, aidoma luminii vieţii, pare să ţi se alăture şi e veşnic departe, idealul acela plin şi concret în tinereţea popoarelor şi a indivizilor, dar care la vîrsta cariată de gîndire nu mai este decît o iluzie, o idee pîngărită şi negată în proza vieţii. Teresa aceasta, care sfîrşeşte sub sărutările lui Odoardo, este aidoma Veneţiei din mintea lui, care a sfîrşit în braţele Austriei, ori ca Italia, „prostituată, răsplată veşnică a victoriei“, în braţele celui mai puternic. Teresa este şi ea o Laura sau o Beatrice scoasă din paradis şi pîngărită de realitate. Creatura lui Dante devine creatura lui Odoardo. Concepţie adîncă şi nouă, care, dacă autorul ar fi avut un simţ al realităţii mai dezvoltat, putea să genereze într-adevăr o poveste sau un roman, să devină proză. Dar, la fel ca Veneţia sau ca Italia, Teresa nu are nici ea pu-

[36] În „cărticica“ pe care-o citeşte Teresa.

tere de rezistență și se resemnează gemînd, iar în fața cadavrului lui Iacopo cade leșinată în brațele lui Odoardo. Sînt idealuri moarte, vii numai în sufletul dîrz al lui Foscolo și, de aceea, surprinse nu în pîngărirea lor, ci în puritatea lor. Teresa nu este aici soția lui Odoardo, un ideal coborît și modificat în particularitățile vieții, cum este Carlotta lui Goethe ; este un ideal care geme, hărăzit profanării, conștient și resemnat, căruia nici măcar buzele lui Iacopo nu-i pot transmite înflăcărarea rezistenței. Complexul acela de conveniențe, de uzanțe și de violențe sociale, care o profanează pe Teresa și care îl strivesc pe Iacopo, înfățișează un destin superior. Dacă Foscolo ar putea să privească în realitatea aceasta și s-o reprezinte, nu ar mai exista nici Iacopo, nu ar mai exista nici sinucigașul ; el însă închide ochii și-i place mai mult să viseze, să rămînă cu închipuirea sa și să le plăsmuiască pe Laura și pe Beatrice, în deplina conștiință a unei proze năvalnice, pe care nu îndrăznește să o privească nici în ea însăși, nici în contradicția dintre ea și idealurile acelea. Beatrice și Laura sînt idealuri depline și concrete, fiindcă închid în ele întregul ev mediu ; sînt femeia în acea primă stare de formație, așa cum le apare ea popoarelor tinere. Teresa înfățișează același ideal, deplasat, situat în lumea modernă, pe care nici nu o simte, nici nu o înțelege, așa că nu pătrunde în ea și rămîne un ideal școlăresc. Centrul acestei vieți atît de strălucitoare în idealitatea ei, dar atît de săracă în realitate, este o amintire a Francescăi, trădătorul fiind Petrarca. Aidoma Teresei, Iacopo este surprins în idealitatea lui cea mai exaltată, față în față cu o lume care o neagă. Deosebirea stă în faptul că Teresa pătrunde în lumea aceea gemînd și resemnîndu-se ; Iacopo o respinge singur și se închide în singurătatea gîndului său, iar în această mistuire lăuntrică își găsește moartea. Iubita, prietenul, mama, natura frumoasă, patria, gloria îl smulg uneori din singurătatea lui, îl invită să trăiască ; o fac însă numai ca să-l arunce cu și mai multă violență printre gîndurile și fantasmele lui. O situație atît de exaltată în lirismul ei

nu se poate prelungi prea mult fără a deveni monotonă și enervantă. Uneori, pînă și cititorul îl lasă pe bietul Iacopo singur, cu gîndurile lui, și nu poate merge mai departe. Înșiruirea aceea de lamentări, de blesteme și de reflecții i se pare că nu se mai termină și aproape-aproape dorește ca, de vreme ce tot o să moară, s-o facă mai curînd. O situație atît de încordată încă de la început putea să dea material pentru un cîntec, ca *Saffo*, de pildă ; nu se putea scoate un roman, decît trăgînd de el și umplîndu-l cu amănunte întîmplătoare, nu generate intrinsec de fapte. Unde nu există naștere, există stagnare. În sufletul lui Werther există ceva care se agită, se formează, se dezvoltă, cu un progres fatal : este o întreagă istorie psihologică. Aici, Iacopo se află de la început pînă la sfîrșit în situația deosebit de exaltată a sinucigașului, un fel de delir rareori întrerupt. Așa că, sub aparențele cele mai frămîntate, simți mlaștina, apa moartă. Și cu cît se înaintează, cu atît mai mult se agravează și sentimentul acesta.

Dacă era cu neputință ca dintr-o situație atît de lirică să iasă un roman, era cu atît mai puțin probabil să iasă o proză și mai ales proza aceea firească și simplă la care rîvnea Foscolo. Fiindcă, pentru ca proza să fie într-adevăr firească și simplă, nu este de ajuns să se dezlege frazele, să se suprime legăturile, să se înlăture ideile ambigui, să fie scoase parantezele, să se arunce tot bagajul împovărător al prozei literare. Aceasta este numai o acțiune negativă ; Foscolo a înlocuit proza aceasta înzorzonată și pedantă cu o proză poetică, lipsită de ton și de gradație în curgerea ei astmatică și săltăreață, care, fără analiză, devine săracă și monotonă, în ciuda exagerării coloristice. Nimic nu este mai depărtat de simplu și de firesc decît o astfel de proză sintetică și sculpturală, care nu înfățișează viața adevărată, ci este un formular de viață, ca să nu mai vorbesc de abstracția ei retorică. Fiindcă, dorind să combată retorica, Foscolo nu poate scăpa din chingile ei, înfățișînd sentimente atît de exaltate și atît de înăbușite. Asemenea situații ideale, mult superioare vieții comune, cer

versul drept modalitate de exprimare. Să pună cineva în versuri povestea Laurettei ori a Gliceriei, cu aceleași imagini, și va ieși o poveste eternă, ca a Ofeliei ori ca a Nerinei. Proza nu izbutește să redea acel element aerian și fugitiv, care se desprinde din aceste creaturi fragile, decît numai cu ajutorul analizei, individualizînd și înfăptuind, cum se întîmplă în cazul acelei nemuritoare Cecilii a lui Manzoni. Lui Foscolo îi lipsește însă tocmai analiza, plenitudinea și varietatea vieții reale. Surprinzi o singură coardă ; lipsește orchestra ; lipsesc, mai ales, grația, delicatețea, suavitatea, măsura aceea sigură și împăcarea aceea lăuntrică, în care se află secretul vieții. Și nu mă mir că, înțelegîndu-l cu atîta finețe pe Homer, l-a redat în chip atît de nefericit.

Lumea aceasta a lui Foscolo, așa cum este, rămîne o idealitate goală, căreia îi lipsește hrana firească a vieții reale și care se hrănește din ea însăși, pînă la mistuire. Idealitatea aceasta deșartă am simțit-o încă mai de mult la Alfieri, care-și construiește din ea lumea lui, plăsmuind-o și înfățișînd-o în felul său, fără să-și găsească odihnă sau mulțumire, căci lumea aceea este întotdeauna ea și cu cît se zbate și strigă mai cu putere, cu atît mai mult își descoperă generalitatea sa. Fapt este că Alfieri nu rezumă o lume, ca Homer ori ca Dante, ci stă în pragul unei lumi care va să vină. Realitatea pe care o contemplă este încă o idealitate deșartă, dar dornică, nerăbdătoare, naivă, încrezătoare, căci, neputînd încă să aibă un trup, își făurește unul prin ea însăși și concepe viața ca pe o emanație a sa. Caracterul acesta de generalitate deșartă era încă mai de mult boala literaturii italiene și înfățișa, mai bine decît orice altceva, acea separare absolută dintre idee și viață, care era fizionomia unei societăți arcadice. Ideea se află acolo ca idee, pe deplin mulțumită de sine însăși ; în cîntecelele lui Metastasio apăreau Cezar și Cato, în gură cu nenumărate maxime pline de frumusețe și aplaudate zgomotos. Ideea lui Alfieri nu se mulțumește cu asta ; vrea să pătrundă în viață, fără viață se simte

caducă : aici este progresul. Vrea să trăiască ; vrea să fie un lucru serios și nu unul teatral ori academic și ia înfățișarea austeră și hotărîtă a seriozității. Această primă viață nu este decît însăși umbra ; este mireasa încă nevăzută, aflată încă sub puterea imaginației lui. Creația aceasta este numită realitate. Iluzie facilă a vremurilor noi, cînd viitorul se înfățișează învăluit în aburii imaginației noastre. Iluzie căreia îi urmează curînd dezamăgirea, la cea dintîi experiență. Ce se întîmplă atunci ? În loc să dăm vina pe naivitatea noastră, acuzăm realitatea, care nu are nici o vină, și o alungăm și ne retragem în noi înșine, fără să știm că boala noastră este tocmai această trăire în noi și din noi, această neputință a noastră de a găsi o cale de depășire. Nu înțelegem că reflectarea aceasta a noastră în noi înșine este tocmai moartea noastră, sinuciderea, și că, dacă vrem să ne salvăm, dacă vrem să trăim, trebuie să uităm de noi în realitatea aceea pe care-o găsim atît de diferită de creatura căreia-i dădusem numele ei ; trebuie să studiem realitatea aceea, să trăim în ea, să ne căutăm și să ne găsim pe noi înșine în ea ; noi nu înțelegem că ideea noastră se poate realiza pe ea însăși numai străbătînd contradicțiile și durerile existenței. Nu pricepem lucrul acesta și nu-l putem încă pricepe fiindcă sîntem prea tineri și ne aflăm deabia la prima experiență. Acesta este cel dintîi fenomen al dezamăgirii. Ciocnindu-se cu realitatea, ideea nu are forța de a pătrunde în ea și se retrage în sine, blestemînd-o. Foscolo înfățișează acest prim moment al spiritului. Lumea lui Iacopo este reflexul său, creatura sa ; iar cînd o descoperă potrivnică și de-a dreptul contrariul a ceea ce este el, se retrage printre idealurile sale, urmărit de cunoașterea faptului că ele nu sînt decît umbre și aparențe ale spiritului său, iar cunoașterea aceasta înseamnă dezamăgirea, aceasta îl ucide. Cariul care îl roade este tocmai gîndul că se vede silit să numească iluzii cele mai scumpe idei ale sale, adică patria, virtutea, gloria, dragostea. „Dar dacă amăgirea îți dăunează : — ce importanță are ? de vreme ce dezamăgirea mă ucide ?“

Amăgirea îl preface în *divin*, îl scufundă din nou în valurile reci ale vieții, dar în adînc rămîne gîndul acesta ucigător, care este o amăgire. Alfieri însemnează iluzia, Foscolo însemnează dezamăgirea. Iar amîndoi înfățișează idealitatea deșartă a veacului lor. Unul nu are conștiință, ci, dimpotrivă, are orgoliul și mîndria celui care se simte în viață ; celălalt are o conștiință, care-l ucide. Unul are toată energia iluziei, energia aceea care inspiră marile gînduri și marile fapte. Celălalt are toate desperările dezamăgirii, desperările acelea din care ies noile iluzii și noile speranțe. Simți golul în care se zbat în amplificarea artificială de care se bucură toate lucrurile în imaginea lor. Amplificarea aceea este realitatea încă în idee, dincolo de orice limită și de orice măsură, nu încă în mobilitatea și în varietatea devenirii sale, ci fixată și cristalizată, cum este viața în abstracția ei, și de aceea monotonă și exagerată.

Fenomenele acestea nu sînt deci capricii individuale, ci sînt necesități psihologice ale istoriei. Alfieri și Foscolo sînt glasul noii Italii, în acea primă apariție a sa în fața spiritului ; idee încă deșartă, dar nu tot academică, ci plină de energie și hărăzită să trăiască. Tocmai de aceea, cartea lui Foscolo, mai puțin desăvîrșită artistic decît Werther, are mult mai multă importanță în istoria spiritului. Este testamentul acelui secol mare, țipătul lui de durere înaintea prăbușirii tuturor iluziilor sale.

Dezamăgirea îl ucide pe Iacopo, dar nu-l ucide pe Foscolo. Dacă el a intenționat ca prin exemplul acesta să deprindă tineretul cu disprețul morții, a ales o cale greșită. Pentru a ajunge la moarte, nu e nevoie să bați atîta drum cît a bătut Iacopo. Adevărul este că sinuciderea era o tradiție clasică, o virtute romană, pe care Metastasio o făcuse cîntec, iar Alfieri tragedie. La Foscolo ea are încă o semnificație, mai modernă. Este ftizia sufletului, proprie firilor energice, cărora le-ar lipsi hrana realității. Este ideea care străbate creierul unui tînăr de douăzeci de ani, cum era Foscolo, aflat la prima dezamăgire și neintrat încă în partea serioasă a vieții.

Practica vieţii l-a scăpat pe Foscolo de ftizia aceea. În sentimentalismul său exista totdeauna tribunul care urla, spiritul războinic care răcnea înlăuntrul lui. Durerea sa are aceeaşi formă ; este furie, blestem, răzvrătire ; este forţă, comprimată într-o trîndăveală silită, care vrea să se reverse. Iar prilejul nu a lipsit. A luptat pentru Italia la Cento, la Trebbia, la Novi, la Genova. Acolo, în trîndăveala aceea de cazarmă, găsim chiar un alt Foscolo, vindecat şi întinerit. Viaţa militară îi împrospătează impresiile, îi primeneşte aerul. Îşi face relaţii, laudă şi îi place să fie lăudat, intră în legătură cu bărbaţi iluştri, capătă gustul măruntelor plăceri ale vieţii, îşi are iubirile lui, duelurile lui, polemicile lui, are, în sfîrşit, o viaţă comună, epilogată în versul acesta :

Amor, dadi, destrier, viaggi e Marte.

(Iubire, zaruri, cal, călătorii şi Marte.)

În 1802, cînd împlinise douăzeci şi patru de ani, ies la lumină sonetele lui melancolice, iar odată cu ele şi odele sale *Către Luigia Pallavicini* şi *Către prietena însănătoşită,* care mărturisesc vindecarea lui. Sonetelor acelora lapidare, în care viaţa pare strînsă şi oprită înlăuntru, le urmează clasica odă, cu amplele şi mlădioasele ei perifraze, în care sufletul se împrăştie în varietatea vieţii. În clasicismul acesta al său în culori vii şi noi, simţi prospeţimea unei vieţi tinere, vindecată de acel sentimentalism enervant şi trezită din nou la entuziasm, înflăcărată de ochii negri, şi de trupul sprinten, şi de trăsăturile gingaşe ale frumuseţii feminine, în vîrtejul valurilor, şi-al cîntecelor, şi-al sunetelor de harpă. În lumea aceasta muzicală şi voluptoasă sufletul se lichefiază, se îmbunează, şi se iveşte graţia ; corzile eoliene se îmbină cu grava liră italică :

Ebi in quel mar la culla :
Ivi erra, ignoto spirito,
Di Faon la fanciulla ;

E se il notturno zeffiro
Blando su'flutti spira,
Suonano i litti un lamentar di lira !

Ond'io, pien del nativo
Aer sacro, sul'itala
Grave cetra derivo
Per te le corde eolie ;
E avrai, divina, i voti,
Fra gl'inni miei, delle insubri nepoti !

(Mi-am avut leagănul în marea aceea :
Acolo rătăcește, duh neștiut,
Copila lui Faon ;
Iar dacă noptatecul zefir
Adie blînd peste valuri,
Țărmurile lasă să se-audă un plînset de liră !

Și-atunci eu, plin de nativul
Aer sacru, mut
Pentru tine corzile eoliene
Pe grava liră italică,
Și te vei bucura, divino, printre imnurile mele,
De legămintele urmașelor lombarde.) [37]

Faima lui începea, încă de pe atunci, să stîrnească pizmă ; Italia fusese din totdeauna țara eruditților și îi erau negate atît știința cît și talentul ; și mai era apoi Monti, care-l umbrea cu numele său. Preocupările lui Foscolo deveniră mai ales literare ; își văzu de studii și, neîngăduindu-i-se să săvîrșească lucruri de seamă, dori să-și stabilească faima cu ajutorul scrierilor. Popularizării operei *Pletele Berenicei* îi adăugă un Comentariu, etalare de erudiție singulară, spre uluirea îngîmfaților care-l pizmuiau și cărora el le spunea pedanți ; și întrucît Monti traducea *Iliada*, încercă și el o traducere,

[37] *All'amica risanata (Către prietena însănătoșită),* 85 și urm.

pe care o numi mai tîrziu *Incercare*. Convocîndu-se adunarea de la Lyon, scrie, la comandă, o cuvîntare, care n-a fost citită, singurul lui scop fiind cel literar. Găsești acolo adevăruri amare, abil presărate cu laude la adresa lui Napoleon, cu idei înalte și pline de gravitate, de cele mai multe ori, îndrăznețe fără primejdie, și cu un stil pompos și artificios, care-l trădează mai de grabă pe literat decît pe omul politic.

Societatea începea deci să-l îmblînzească pe omul acesta. Chiar dacă nu era un *curtean purtînd masca lui Cato*, potrivit frazei disprețuitoare a lui Monti, se adapta necesităților vieții precum și obișnuințelor și conveniențelor, deși bombănind, și cu o anumită nemulțumire, ca unul care suportă o împilare. Ideea de viață, așa cum i-o formaseră natura și educația, rămînea intactă ; în dorința aceea de glorie care-l stăpînea, ținea să rămînă în posteritate nu numai prin scrierile sale ci și prin eroica lui integritate de caracter : sentiment luat cu ușurință în rîs de un popor la care, de mai multe veacuri, gîndirea era despărțită de viață. Iar dacă era silit să facă obișnuitele închinăciuni și să strîngă mîna unor persoane pe care, în inima sa, nu le prea prețuia, dacă părăsise poza de tribun a lui Niccolò Ugone, dacă se arăta mai puțin intolerant într-o lume în care era totuși nevoit să trăiască, nu înseamnează însă că renunțase la demnitatea personală ; iar în sărăcia sa, printre puternicile ațîțări ale unei firi dezordonate și clocotitoare, lacomă de plăceri, înclinată spre lux, deși îi era atît de ușor să se îmbogățească, numai cu un pic de supunere și de *știință a vieții*, a ținut să rămînă pe piedestalul său, ca un erou al lui Plutarh. Înălțimea aceasta morală însemna o dojană la adresa mediocrității, care nu-i putea fi iertată, așa că era învinovățit de vanitate și, nemaiputîndu-i-se spune Niccolò Ugone, era numit *ser* Niccoletto. Sigur că exista un pic de ostentație în disprețul acela al său, că îi rămăsese puțină poză, că din cinstea lui lipsea acea simplitate divină, care face să apară mai puțin aspru contrastul cu viața vulgară ; eu, unul, însă,

le-aș dori multora această, hai să-i zicem, vanitate, care produce în viață toate efectele celei mai aspre virtuți. O lume mai elevată, mai nobilă și, ceea ce e mult, nedezmințită de viață, trăia desigur în sufletul lui Foscolo. Din lumea aceasta izvorăsc celelalte inspirații, cum ar fi foarte frumoasa epistolă către Vincenzo Monti :

Non ti desio propiziante all'ara
Della possanza in mio favor, ne chiedo
Vino al mio desco, o i tuoi plausi al mio verso ;
Ma cor, che il fuggitivo Ugo accompagni
Ove fortuna il mena aspra di guai.

(*Nu te doresc prielnic la altarul*
Puterii în favoarea mea, nu cer
Vin la masa mea și nici aplauzele tale la versurile mele ;
Ci inimă, ca să-l însoțești pe fugarul Ugo
Acolo unde-l mînă soarta care nu-l cruță de necazuri.) [38]

Și tocmai din lumea aceasta solitară, păzită cu atîta grijă înlăuntrul său și întunecată de o umbră de melancolie ies *Mormintele*.

În poezia aceasta, Foscolo își desfășoară toate forțele sale, la acel grad de adevăr și de măsură care este propriu unui talent matur. Sentimentalismul acela petrarchesc din prima tinerețe, posomorîrea aceea exagerată și afectată, în maniera lui Rousseau ori a lui Young, nu înfățișează decît un văl de tristețe întins peste gîndirea sa, care îi dă o reculegere și o solemnitate aproape religioasă. Ți se pare că te-ai afla într-un templu și că sufletul tău s-ar deschide sentimentelor celor mai elevate. Energia aceea de tribun, puțin declamatorie, care se simte în imprecațiile lui Iacopo, capătă aici tonul liniștit al unei forțe sigure și măsurate. Filozofismul acela al lui, boală a secolului, dar și a lui Iacopo, care, înainte de a se omorî îți oferă o filozofie a sinuciderii, devine aici înălțime de meditație, cufundată în cele mai

38 *A Vincenzo Monti (Către Vincenzo Monti)*, 19 și urm.

intime regiuni ale moralității umane. Clasicismul său din obligație, un fel de înfrumusețare convențională, în care viața pierde puritatea trăsăturilor sale, părăsește aici fața lui mitologică și devine uman. Ilionul și Troia ne sînt la fel de vecine ca și Florența și Santa Croce. Întinsa lui erudiție, lumea aceea a gîndirii umane sigilată în memoria sa, riturile religioase, obiceiurile popoarelor, sentențele oratorilor și ale filozofilor, fragmentele poetice, capătă aici din nou viață în focul imaginației lui, atrase în armonia lumii sale și îi plutesc în față ca o natură vie ; fantasme din toate epocile și ale tuturor oamenilor, pătrunse și topite de un singur spirit și devenite contemporane. Abilitatea lui tehnică, aceeași care în *Ode* se face încă simțită, devine aici ecoul imediat și armonios al unei lumi superioare și îndepărtate, ale cărei reflexe, umbre și șoapte ajung pînă la tine fără să știi în ce chip. Toate forțele acelea împrăștiate, șovăielnice, care nu-și găsiseră încă un centru, sînt strînse și reconciliate în lumea aceasta împlinită și concretă, în care fiecare dintre ele își găsește în celelalte limita sau măsura ei. Italia nu văzuse încă nimic asemănător. Lirica, așa cum ți-o dădeau Monti sau Cesarotti, era *cadență melodramatică,* o prelungire a lui Metastasio. Sub forme dantești, fondul rămînea veșnic arcadic, pur literar. Conștiința era străină de acel travaliu al imaginației : boală a spiritului italian încă de multă vreme. Forma aceea goală, după ce se secătuise singură timp de mai multe secole, ajungea, în cele din urmă, cantabilă și bună de pus pe muzică, simplă sonoritate. Cînd nu era goală, forma era falsă și ipocrită, exprimînd sentimente neîmpărtășite de suflet, iubiri fără iubiri, și un patriotism fără patrie, o religie fără credință și o risipă de maxime nobile și morale fără moralitate. Lumea poetică era doar aparență, o lume exterioară făurită de imaginație, fără nici un ecou dinlăuntru : de aici, caracterul ei convențional și retoric. Trebuia făurită din nou o lume lăuntrică, reconstituită conștiința. Opera aceasta, inițiată în literatură de către Parini și Alfieri, era dusă mai departe de către Foscolo, nu fără un pic de lustru și de reto-

rică, fiindcă și ei se zbăteau în gol ; lumea aceea a lor, patrie, libertate, știință, virtute, glorie, era încă în idee, simplă aspirație. În *Morminte*, ea apare pentru prima dată în caracterul ei de *intimitate*, ca un produs al conștiinței și al sentimentului. Acest prim glas al noii lirici are în el nu știu ce element sacru, aidoma unui Imn : fiindcă, la urma urmelor, a reconstitui conștiința înseamnă a reconstitui o religie în suflet. Pietatea față de cei morți, cultul mormintelor, își află izvorul în pornirile cele mai elevate ale naturii umane : patria, familia, gloria, infinitul, nemurirea ; totul este legat laolaltă, totul este o singură coardă în sanctuarul conștiinței. O asemenea poezie vestea învierea unei lumi lăuntrice la un popor ce oscila între ipocrizie și negație. Nu înseamnează însă că Foscolo s-ar dezminți pe sine însuși. Vechiul Iacopo există mai departe în el. Filozofia sa este în contradicție flagrantă cu inima sa. Iacopo spunea : „la ce slujește știința ? la ce slujește viața ?“ Foscolo spune : „la ce slujesc mormintele ? e poate mai puțin greu somnul morții la umbra chiparoșilor și în criptele mîngîiate de plînset ?“ Întocmai ca știința și ca viața, pietatea față de cei morți nu este nici ea decît o iluzie. În Iacopo se simte însă amărăciunea dezamăgirii, care-l face să respingă orice mîngîiere și să-și alunge toate iluziile. Foscolo s-a împăcat cu viața, iar din sentimentul acela amar nu-i mai rămîne, din păcate, decît un : „E foarte adevărat, Pindemonte !“ Și nu-și alungă iluziile, ci le caută, le hrănește, le apără în numele naturii umane împotriva adevărului aspru. Legea cea nouă, care tăgăduiește numele morților și-i vrea într-o groapă comună pe Parini și pe tîlhar, jignește în el acel *homo sum*, sentimentul său de om. Măcar de-ar fi o iluzie ; ba, din păcate, este chiar o iluzie ; dar, întocmai ca Diogene, are aerul de a le spune acelor noi legiuitori : „lăsați-mi libere iluziile !“ Cultul mormintelor se întemeia pe credința în nemurirea sufletului, în învierea omului într-o altă lume : aici Young își atinge aspirațiile sale. *Din păcate* lucrurile nu stau așa : iluzia aceasta a dat greș. Dar puteți dum-

neavoastră să nimiciți firea omenească ? Iar Foscolo caută noua poezie a mormintelor tocmai în firea omenească. Gîndul că nimic nu e veșnic, care îl roade pe Iacopo și îl grăbește către moarte, se umple aici de căldură și de lumină : criptele gem, oasele freamătă, morții învie în dragostea și în imaginația celor vii. Dar tu, fiindcă lași pe pămînt o familie, o patrie, amintirea ta, cobori liniștit în mormînt, sigur că vei supraviețui. Mormîntul acela ești tu : iar acolo, cenușă mută, trăiești încă, acționezi, ai o înrîurire asupra umanității. Acolo, le vorbești încă alor tăi, le recomanzi concetățenilor sfințenia vieții, inspiri faptele pline de măreție ; acolo vin veacurile să-ți pună întrebări, iar poeții și eroii să te evoce ; iar tu produci mai departe, îi zămislești din tine pe marii bărbați. Pe această bază generală a naturii umane se ivește frăția dintre veacuri și dintre națiuni, fantomele de la Troia și de la Marathon se confundă cu umbra lui Galileu și a lui Alfieri : mitologia, antichitatea, timpurile moderne sînt învăluite într-o aceeași atmosferă, vorbesc limba universală a mormintelor, iar pietatea primelor „sălbăticiuni umane“ și „înduioșătoarea nebunie“ a fecioarelor britanice ți se par contemporane. O lume a umbrelor și a iluziilor, din care iese refăcută lumea interioară a conștiinței, iese omul restituit credinței, afecțiunilor și sentimentelor sale ; fiindcă numai cine are măruntaie omenești, cine are conștiință de om, poate găsi în morminte umbrele acestea și iluziile acestea. Monumentele de marmură sînt un lux inutil pentru cei care nu au o viață lăuntrică și care sînt oameni morți și îngropați încă din viață.

Așa este această lume a lui Foscolo, reînvierea iluziilor, alături de reînvierea conștiinței omenești. Imaginația nu se descurcă singură și nu acționează din afară, cum se întîmplă la Vincenzo Monti ; ea este produsul conștiinței, este activizată de sentimentele cele mai gingașe și cele mai virile ale vieții publice și private. Ori, mai curînd, nu este vorba de simplă imaginație, ci de fantezie, care este, în artă, ceea ce este conștiința, în viață : centrul universal și armonic al spiritului. Fantas-

mele acelea care ies din morminte nu sînt produsul nefolositor al imaginației ; sînt creațiile întregului suflet, în seriozitatea credințelor și afecțiunilor sale, și, ca atare, forme, care au în ele urmele originii lor și, sînt cum ar zice Platon, memorabile, pătrunse și pecetluite de acele gînduri și de acele sentimente care le-au creat ; ba, dimpotrivă, aici, în aceste gînduri și în aceste sentimente, ele își dobîndesc toată poezia lor. Tăcerea a o mie de secole ar fi prostească, dacă nu ar avea în față armonia Muzelor, însuflețitoare ale gîndirii umane. Și ce sînt acele cripte, dacă nu adaugi la ele : *mîngîiate de plîns* ? Cassandra, care-și conduce nepoții la morminte și cîntă versurile funebre, arătînd în depărtare reînvierea Troiei în versurile lui Homer, este o idee dintre cele mai originale, prin acel caracter sacru al unei pietăți reținute, care te mișcă cel mai mult. Copila lui Priam, înălțîndu-se în contemplarea vremurilor îndepărtate, capătă imparțialitatea unui glas al istoriei, ca un suflet profetic al umanității, aproape ; lucru din care ia naștere un sublim umanizat. Amintirile din școală, simplă aparență, își regăsesc aici sufletul lor, sînt recreate într-o lume interioară, care primește din depărtarea aceea de secole un aer de solemnitate, ca înaintea veșniciei. Iluziile sînt atît de pline de viață încît, uneori, formele îți țîșnesc în față numai prin puterea armoniei. Centrul acestei lumi funerare, care se întinde pe secole, este biserica Santa Croce. Îți defilează pe dinainte morții aceia iluștri, fiecare cu înscrisul lui pe frunte, ca și cînd poetul ar fi vrut să prindă umbrele acelea în zbor și să le fixeze cu o trăsătură de penel. Imaginația, educată în cultul acelor uriași, îi îngăduie să descopere forme originale, care îi recreează, aproape, dîndu-ți o înțelegere nouă și mai adîncă a lor. Magnifica apoteoză căreia îi servește de fond peisajul Florenței nu este atît de tulburată de josnicia prezentului încît să ducă la disonanțe ori la contraste ; durerea este lipsită de amărăciune, temperată de o anume împăcare cu alternantele schimbări ale istoriei, iar sufletul rămîne înălțat și scrutează în depărtare noi perspective. Elevația aceasta a sufletu-

lui, în acea pace religioasă, ține într-o continuă sforțare fantezia, iar aceasta, întocmai cum populează mormintele cu fantasme, umple și cuvintele cu imagini și îți făurește o lume de o măreție într-adevăr sepulcrală, care iese mai mult din noapte decît din zi, mai mult din umbră decît din lumină. În această adunare de umbre te simți în prezența infinitului. Timpul, care transformă relicvele cerului și ale pămîntului, o Forță care, neostenită, sleiește lucrurile, din mișcare în mișcare, Timpul care, cu aripile lui înghețate, distruge ruinele și rămășițele cărora Natura le hărăzește alte semnificații, iată imagini ciudate care, împreună cu altele asemănătoare, îți redau golul, tăcerea, beznele acestei lumi a morții, neatinsă încă de omul viu. Te simți ca noaptea, în fața unui cimitir, cu imaginația izbită, iar proporțiile ți se tulbură și te cuprinde nu știu ce simțămînt de nesfîrșită beznă, între lugubru și grotesc. În lumea aceasta naturală pătrunde însă omul și aduce cu el lumina și măsura, gingășia, suavitatea, grația, duioșia, aduce cu el omenia lui. Limita aceasta dintre acele bezne, grația aceasta în întregime grecească ivită între grotescul acela și goticul acela, contopirea aceasta de gînduri, de sentimente și de culori atît de deosebite, dau un caracter de originalitate acestei lumi, sînt personalitatea ei. Tot astfel, și cățelele înfometate, și bufnița imundă, și căpățîna tăiată a tîlharului, și mugetul boilor, sînt un grotesc lugubru, amestecat cu cele mai nobile imagini ale sentimentului uman, strînse în jurul osemintelor pîngărite ale lui Parini. Lugubrul, grotescul, goticul, tenebrosul, indefinitul, care au năpădit mai tîrziu arta, sub numele de romantism, începeau să iasă la suprafață și au constituit o parte însemnată din succesul acestei poezii. Aici, însă, ca o lume naturală, biblică încă și primitivă, apare un strat de formație inferioară, parcă, întîmpinînd o lume umană și civilizată, care îl supune și îl asimilează. Omul pătrunde în lumea aceea naturală cu inima și cu imaginația sa, cu toate iluziile sale, și o luminează, și o împodobește.

Rapian gli amici una favilla al sole
A illuminar la sotterranea note,
Perchè gli occhi dell'uom cercan morendo
Il sole, e tutti l'ultimo sospiro
Mandano i petti alla fuggente luce.
Le fontane versando acque lustrali
Amaranti educavano e viole
Su la funebre zolla ; e chi sedea
A libar latte e a raccontar sue pene
A'cari estinti, una fragranza intorno
Sentia qual d'aura de'beati Elisi.

(Din soare răpesc prietenii o scînteie,
Să lumineze noaptea subterană,
Căci soarele îl caută, murind, ai omului
Ochi ; iar ultimul suspin, toate piepturile
Îl trimit către lumina care fuge.
Împrăștiind ape lustrale, izvoarele
Fac să crească în brazda funerară
Creasta-cocoșului și violete ; iar cine stătea
Să facă libații cu lapte, povestindu-le
Scumpilor dispăruți suferințele sale, simțea în jur
O mireasmă ca a unei adieri din fericitele cîmpii elizee.) [39]

Scînteia aceasta furată din soare, omul care, murind, caută lumina, apele care fac să crească violete pe brazda funerară, cei în viață, care le povestesc suferințele răposaților lor și, împreună cu toate acestea, duhoarea cadavrelor amestecată cu fum de tămîie, și orașele mîhnite din pricina scheletelor sculptate, și sufletele din purgatoriu care, gemînd, cer să fie salvate de către urmașii lor, îți dau un clarobscur de un efect irezistibil, care nu e numai întipărirea firească a acestei lumi a morții populată de iluziile celor vii, ci este însuși geniul lui Foscolo, amestec de sentimente și de tărie, ajuns acum la o desăvîrșită contopire și devenit unitatea și substanța lumii lui.

---

[39] Vezi *I sepolcri (Mormintele)*, 119 și urm.

Zguduirea pe care a produs-o creația aceasta în creierul lui Foscolo a fost atît de puternică, încît, multă vreme, n-a încetat să-i țină ființa agitată, aidoma unei melodii care continuă în urechea noastră și după ce s-a sfîrșit. Și fermentau în el alte morminte, sub alte nume, și țîșneau în afară sub formă de fragmente, ca versurile din *Sibilla*, fără a izbuti s-ajungă la desăvîrșirea celorlalte. Au rămas proiecte, ca *Alceu*, *Oceanul*, *Nenorocirea*. Din fragmentele acelea, strînse laolaltă și puse în ordine, au ieșit în cele din urmă *Grațiile*. Subiectul este același ca în *Mormintele*. Este vorba de lumea omenească și civilizată, care urmează epocii sălbatice. Pe drum, subiectul a crescut și a ieșit la iveală un poem. Nu este vorba de glasul conștiinței umane în fața mormîntului, care este într-adevăr o situație lirică, nu este vorba, adică, de sufletul omenesc într-o condiție determinată, care-i pune în mișcare lumea lui interioară, ci este vorba de istoria și de metafizica acestei lumi interioare, de o istorie a artei la începuturile ei, în prezent și în viitor. Nu mai este deci o poezie, ci o lecție cu accesorii poetice. Nu este de mirare că din această poezie rămîn vii unele accesorii interesante, fără să înțelegi limpede unde și cum au fost agățate ele unui ansamblu artificial și obositor. Și mai rău este faptul că pentru a-și poetiza povestea, Foscolo a făcut-o subterană, suprapunîndu-i o poveste a *Grațiilor*, un fel de înveliș al ei, des și încîlcit ; și, chiar dacă uneori prezintă un oarecare interes, acesta izvorăște mai puțin din ceea ce semnifică decît din ceea ce exprimă. Mierea este dulce cînd o mănînci ; dar mierea aceea a Vestei, gustată de Ariosto, fagurii aceia pe care i-i fură Berni și care, în parte, îi scapă din mînă lui Tasso, sînt o mîncare insipidă. Vălul Grațiilor poate face cît cingătoarea Venerei ; dacă cineva vrea însă să mă silească să iau seama la dedesubtul unei povestiri, eu îl urăsc și nu-i mai dau nici o atenție. Dacă e îngăduit să comparăm lucrurile mărunte cu cele mari, între *Morminte* și *Grații* există aceeași legătură ca între Margareta și Elena, ca între

prima și a doua parte din *Faust* : cu singura diferență că în partea a doua a acestuia există totuși ficțiuni plăcute, sub care se ascund idei cît se poate de vrednice de a fi descoperite și meditate, în vreme ce sub aceste văluri, sub aceste altare și sub acești faguri nu se ascunde decît o poveste vulgară. Abstracția aflată în idee se comunică și formei, înghesuită, încastrată, strălucitoare și rece, întocmai ca o piatră prețioasă.

Îl înțeleg pe Goethe, care începe cu *Werther* și ajunge la *Torquato Tasso*. Este calmul superior al artistului, care, după tinereștile zbuciumări ale sufletului, își dobîndește în realitate echilibrul și armonia lui. Și în *Grații* zace spiritul acela războinic, care clocotește în vechiul Iacopo și ale cărui frămîntări le simți în unele scene din *Aiax* și din *Ricciarda*. În *Grații*, concepția de viață este alta. Este vechea concepție a lui Aristotel, eliminarea pasiunilor, lipsa de tulburare a sufletului lecuit de pasiuni, ceea ce Foscolo numește sistemul epicurian. Iar dacă această concepție s-ar afla în inima și în viața sa, cum i se află în minte, l-am avea pe noul poet. Este însă un concept, nu un sentiment, și nu corespunde cu viața lui turbulentă, sfîșiată, cu atîtea veleități, printre atîtea contradicții. Cînd citesc acel paradis al său al *Grațiilor*, înălțate de-asupra oamenilor și de-asupra pasiunilor, și cînd citesc scrisorile lui atît de pătimașe și îl însoțesc în luptele lui împotriva pedanților și curtenilor, și în dezamăgirile lui politice, și în iubirile lui, și în strîmtorările lui, și în furiile-i *apocaliptice*, și în amărăciunile exilului, și în blestemele sale împotriva adversarilor care-l calomniau, și împotriva patriei care-l uita, spun : — Sărmane Foscolo ! Trebuia să-ți duci cu tine iluziile și pasiunile pînă în cea din urmă zi, *Grațiile* nu ți-au surîs, iar liniștea aceea, care era paradisul tău, nu ai aflat-o în artă, căci ți-a fost refuzată în viață. Concepția cea nouă a rămas în el inactivă : a rămas aristotelică și epicuriană : nu a devenit Foscolo. Și iese la iveală cu întregul aparat al erudiției, într-o formă împinsă pînă

prima și a doua parte din *Faust* : cu singura diferență că în partea a doua a acestuia există totuși ficțiuni plăcute, sub care se ascund idei cît se poate de vrednice de a fi descoperite și meditate, în vreme ce sub aceste văluri, sub aceste altare și sub acești faguri nu se ascunde decît o poveste vulgară. Abstracția aflată în idee se comunică și formei, înghesuită, încastrată, strălucitoare și rece, întocmai ca o piatră prețioasă.

Îl înțeleg pe Goethe, care începe cu *Werther* și ajunge la *Torquato Tasso*. Este calmul superior al artistului, care, după tinereștile zbuciumări ale sufletului, își dobîndește în realitate echilibrul și armonia lui. Și în *Grații* zace spiritul acela războinic, care clocotește în vechiul Iacopo și ale cărui frămîntări le simți în unele scene din *Aiax* și din *Ricciarda*. În *Grații*, concepția de viață este alta. Este vechea concepție a lui Aristotel, eliminarea pasiunilor, lipsa de tulburare a sufletului lecuit de pasiuni, ceea ce Foscolo numește sistemul epicurian. Iar dacă această concepție s-ar afla în inima și în viața sa, cum i se află în minte, l-am avea pe noul poet. Este însă un concept, nu un sentiment, și nu corespunde cu viața lui turbulentă, sfîșiată, cu atîtea veleități, printre atîtea contradicții. Cînd citesc acel paradis al său al *Grațiilor*, înălțate de-asupra oamenilor și de-asupra pasiunilor, și cînd citesc scrisorile lui atît de pătimașe și îl însoțesc în luptele lui împotriva pedanților și curtenilor, și în dezamăgirile lui politice, și în iubirile lui, și în strîmtorările lui, și în furiile-i *apocaliptice*, și în amărăciunile exilului, și în blestemele sale împotriva adversarilor care-l calomniau, și împotriva patriei care-l uita, spun : — Sărmane Foscolo ! Trebuia să-ți duci cu tine iluziile și pasiunile pînă în cea din urmă zi, *Grațiile* nu ți-au surîs, iar liniștea aceea, care era paradisul tău, nu ai aflat-o în artă, căci ți-a fost refuzată în viață. Concepția cea nouă a rămas în el inactivă : a rămas aristotelică și epicuriană : nu a devenit Foscolo. Și iese la iveală cu întregul aparat al erudiției, într-o formă împinsă pînă

la desăvîrşire; se vede aici artistul consumat: poetul de-abia dacă-şi mai află locul.

Graţiile marchează trecerea la critică. În ele nu mai există idealul: există o metafizică a idealului. Foscolo era familiarizat cu criticii francezi; îi studiase pe Winckelmann, pe Vico, pe Bianchini [40]; era foarte erudit şi era foarte pătrunzător în erudiţia lui. Numit profesor la Pavia, arată în opiniile lui literare tot atîta noutate ca şi în poeziile sale. În *Prelegerea* sa *Inaugurală* încearcă, pe urmele lui Vico, o istorie a cuvîntului, criticată de unii pentru un amănunt ori altul, dar admirată de mai mulţi ca o speculaţie nouă şi adîncă. Valoarea ei stă nu atît în idei, cît în spiritul său, fiindcă, la urma urmelor, nu este decît un rechizitoriu fierbinte împotriva acelei literaturi arcadice şi academice, combătută din toate părţile şi încă rezistentă, împotriva acelei proze goale şi flecare şi împotriva acelei poezii care sună şi care nu creează. Iar în literatură, pe lîngă lucruri, şi nu vorbe, fiind precedat în privinţa aceasta de către maestrul său Cesarotti, el mai caută şi seriozitatea unei lumi morale, împăcarea sa cu viaţa. Aici, atingea răul la rădăcină. Literatura italiană era lipsită de conştiinţă şi, de aceea, literaţilor le lipsea şi lor demnitatea şi continuau obscena tradiţie a josnicilor lor predecesori, poeţi, istoriografi şi gazetari de curte. Traficul acesta al talentului, din pricina căruia scriitorul ajunge să pară o prostituată, şi chiar mai rău decît o prostituată, căci aceasta, chiar dacă îşi vinde trupul, îşi păstrează sufletul liber, îl umplea de mînie pe Foscolo şi îl ţinea în război cu toată acea plebe doctă în livrea. Numai că maniera aceasta academică de a judeca cele mai precise îndatoriri ale vieţii, această distincţie laşă dintre teorie şi practică, această lume a conştiinţei preamărite în versuri şi în proză cu atîta emfază şi cu atîta pompă şi negată cu atîta neruşinare în viaţă, erau cariul nu numai

---

[40] Este vorba de *Istoria Universală*, opera literatului veronez Giuseppe Bianchini, apărută în 1697.

al literaturii, dar și al societății italiene, și nu exista și nu există speranța unei adevărate redeșteptări naționale, atîta timp cît sentimentul datoriei și seriozitatea conștiinței nu vor deveni o virtute populară, pătrunsă în viață. Era prima dată cînd se auzea exprimîndu-se de la catedră o concepție atît de elevată cu privire la literatură, de către un om care o propovăduia cu exemplul său. Aceeași tendință este manifestă în scrierile critice, cu care, pribeag fiind, a luminat patria. Critica se învîrte toată în jurul formelor și a mecanismului : la așa literatură, așa critică. Gravina, Cesarotti, Beccaria, aspirau la o critică mai înaltă, care nu era, în esență, decît un mecanism rațional sau filozofic. Nici o bănuială că, întocmai ca în natură, viața izvorăște, și în artă, dinlăuntru și că acolo unde nu există o lume lăuntrică nu există nici o lume exterioară, oricît ar fi ea de corectă și de strălucită în mecanismul său. Foscolo este cel dintîi dintre criticii italieni care cercetează o lucrare artistică întocmai ca pe un fenomen psihologic și caută motivele în sufletul scriitorului și în ambianța în care acesta s-a născut. În vreme ce un Cesari colecționa frumusețile lui Dante, iar Giordani vorbea retoric despre Psiche, Foscolo își și scrisese *Discursul* său cu privire la textul lui Dante, precum și *Studiile* asupra lui Petrarca. Avînd o însemnătate care, chiar dacă pare astăzi măruntă, din pricina superficialității conținutului, rămîne totuși uriașă prin tendință, critica aceasta psihologică ține seama mai mult de om decît de scriitor, mai mult de lucruri decît de forme și mai mult de viața lăuntrică decît de mecanismul exterior. În reintegrarea aceasta a conștiinței ori a unei lumi lăuntrice se împăcau între ei poetul, profesorul și criticul. Nimeni nu-i poate contesta această glorie. Este centrul către care converg toate facultățile sale și care îi dă o fizionomie.

Foscolo a murit în anul 1827. Veacul al nouăsprezecelea îl surprinde în ultima parte a vieții sale și-i tulbură conștiința. Scepticismul său se clatină, în fața acelui val religios, care se ridica pe rămășițele zeiței Ra-

țiune. Republica nu-i mai apare ca o formă substanțială a libertății și aspiră la o monarhie constituțională. Încrederea în clasicismul său se întunecă în atmosfera aceea romantică în care se înfășură reacțiunea. Discipol al lui Locke, materialismul său este încolțit de curentul acela de misticism care năpădește Europa sub numele de restaurație filozofică. Ies la iveală îndoielile lui, clătinările lui. Nestatornic, plin de viață, pătimaș, iluzionîndu-se cu ușurință, prieten sincer al lui Pellico, admirator al lui Manzoni, ar fi avut poate puterea de-a recrea în el omul nou, dacă educația lui ar fi fost mai modernă și mai puțin clasică. Spiritul modern era însă numai un lustru, aplicat peste vechiul clasicism. Împins oarecum în acea reînoire literară, impresionat de o orientare nouă a ideilor, a sentimentelor și a formelor, în legătură cu care nu avea păreri clare, a sfîrșit înfășurîndu-se în toga sa, aidoma lui Cezar, și a murit pe scut, ca un om al veacului al optsprezecelea.

După ce-au pierit însă primele iluzii și a trecut luna de miere, sub presiunea unei reacțiuni sigură de sine și stăpînită de cinism, care renega tot ceea ce adorase veacul trecut, adică patria, libertatea, umanitatea, în lumea aceea a arbitrarului și a forței fără nici o speranță de împotrivire, veacul cel nou simți renăscînd în el duhurile lui Alfieri și Foscolo. Copiii regăseau sentimentele părinților, ajunse la ei cu aureola martirajului, purificate și amplificate de moarte. Napoleon însuși părea un martir și devenea, pe stînca lui de la Sfînta Elena, un instrument de libertate. Dezamăgirile părinților și proaspetele iluzii, ca și noile dezamăgiri, ale copiilor se amestecă între ele. Atunci a fost înțeles Foscolo, iar *Iacopo Ortis* a devenit cartea generației noi. Literatura dobîndea un aer sentimental, sub povara unei vieți deșarte, fără țel ; iluziile nu se mai iveau decît pentru a pregăti o și mai impresionantă dezamăgire, iar tînărul se deprindea să-și plîngă tinerețea pierdută. Contradicția dintre o lume interioară, întărită de nenorociri, și epoca aceea cruntă,

căreia nu i se întrezărea nici un leac, mai mult deplînsă decît cercetată de Iacopo, genera o întreagă nouă literatură. Byron și Leopardi descindeau din Foscolo. Nici o imagine nu corespundea mai bine caracterului tineretului italian aflat în acele condiții. Inconstant în imaginație, stăpînit de entuziasme și deprimări, de iluzii și dezamăgiri, expansiv și necontrolat în impresii, frămîntat de idealuri cu atît mai elevate cu cît era mai mică speranța de-a le atinge, se afla parcă anticipat și presimțit în lumea aceea contradictorie, împinsă mai mult de impresii și de pasiuni, decît de o înțelegere liniștită a vieții și de o seriozitate logică. Paloarea devenea interesantă ; ftizia era o poezie, fiecare se simțea mistuit de boala lui Iacopo. În cadrul acelei reacțiuni atît de generale, lipsind orice libertate de gîndire și de cuvînt, sufletul, doborît și închis în sine, s-a văzut nevoit să trăiască în gol, împreună cu idealul său. Ne simțeam murind de dorințe *nesatisfăcute,* care sporeau, parcă în ciudă, și se îndepărtau și mai mult de real, iluziile duceau la dezamăgiri, iar din dezamăgiri izvorau iluziile. În idealitatea aceea deșartă, atît de energică și atît de neputincioasă, l-am întîlnit pe Foscolo și a fost omul nostru, iar cartea lui a devenit cartea noastră. Întocmai cum a apus Veneția, tot astfel a apus Italia, tot astfel a apus veacul al optsprezecelea. Cartea aceea creștea în ochii noștri, era glasul nostru, adăugam în ea dezamăgirile noastre și impresiile noastre. Foscolo era un fel de coleg de școală al nostru, nefericit ca și noi, care lămurea tot atît de bine și tainele lui, și tainele noastre : nespus de talentat, îl simțeam foarte aproape de noi, părtaș al slăbiciunilor și al defectelor noastre. Ne oglindeam în Foscolo și i-am înălțat o statuie în cugetele noastre. Generația nouă, atît de bolnavă de dorință, de misticism, de idealism, sîntem chiar noi, deveniți acum oameni în toată firea, care nu mai blestemăm realitatea aceea, pe care am ajuns s-o cucerim și s-o stăpînim. Întorcînd privirile înapoi, către tinerețea noastră zbuciumată, îl des-

coperim pe tovarăşul iluziilor şi-al suferinţelor noastre şi-l chemăm să se înapoieze şi el în patria lui adoptivă, pe care a blestemat-o atît de mult în ultimele lui ceasuri de viaţă, căci o iubise nespus. Fie ca fiii noştri să poată contempla în acest nou monument pe care-l înălţăm, un ultim glas al trecutului, cel din urmă cavaler rătăcitor al vremurilor moderne, şi să caute salvarea în înţelegerea vieţii, în studierea realităţii, extrăgînd din ştiinţă acel simţ al măsurii, care este adevăratul fertilizator al ideii, marele producător !

Giuseppe Parini [1]

Metastasio a fost cel din urmă poet al vechii literaturi. Parini a fost primul poet al celei noi. Pictor lipsit de conștiință al unei societăți aristocratice și feudale în aspectele și în manierele ei, dar intim coruptă, trîndavă, feminină și vulgară, subiect idilic, elegiac și comic sub un veșmînt eroic, Metastasio, pe tronul său de la Viena, era un spectator lipsit de conștiință al unei transformări sociale sau literare, care ducea direct la revoluție.

Centre active ale acestei transformări erau Napoli, Veneția, Torino și, mai ales, Milano. La Napoli, după Telesio [2], activitatea speculativă nu lipsise niciodată și se formase acolo o școală liberală, care avea drept subiect cearta jurisdicțională dintre biserică și stat și care se extindea la toate reformele economice și civile utile; așa că, atunci cînd s-au ivit, scriitorii francezi au găsit spiritele gata educate și dispuse să primească noile idei, Filangieri [3] Pagano [4] și Galiani [5] devenind interpreții lor înflăcărați. Treptat, se elabora astfel un nou conținut, într-o formă plină de însuflețire și de mișcare, într-un limbaj viu și spiritual. Farse, tragedii, comedii, cuvîntări, dizertații, predici, tratate, sonete, canțone, toate ge-

---

1 Publicat pentru prima dată în Nuova Antologia, vol. XVIII, fasc. 9, sept. 1871, pp. 229—252.

2 Bernardino Telesio (1508—1588), filozof napolitan neoplatonician, cunoscut mai ales ca maestru al lui Tommaso Campanella.

3 Gaetano Filangieri (1752—1788), jurist și om politic napolitan, cunoscut în deosebi prin opera sa de gînditor iluminist, care s-a bucurat de elogiile lui B. Franklin și ale lui Napoleon Bonaparte.

4 Vezi nota 23, p. 169.

5 Ferdinando Galiani (1728—1787), om de litere și economist. Autor al unor tratate de economie politică și drept internațional.

nurile vechii literaturi își duceau viața în mod mecanic, fără nici un semn de schimbare în organizarea lor lăuntrică : înfățișau o lume convențională, primită cu aplauze convenționale. Sentimentul literar, oscilînd între voluptuos, ingenios și sentimental, ceea ce-i făcea atît de populari pe Tasso și pe Marino, se transforma, odată cu stagnarea mișcării literare, în sentiment muzical, educîndu-l pe Metastasio și pregătind acea școală nemuritoare a unor maeștri care au fost adevărații părinți ai muzicii, un Cimarosa, un Pergolesi, un Paisiello. În timp ce în partea de miază-zi a Italiei activitatea speculativă și sentimentul muzical cunoșteau o asemenea dezvoltare, la Veneția mișcarea se contura în forme pur literare. Exista un centru toscanizant în Academia *de' Granelleschi*, al cărei suflet erau frații Gozzi și care țintea la îndreptarea limbii și a bunului gust, și exista Carlo Goldoni, cu intenții mai nobile, care privea înlăuntrul organismului artei, către punerea în drepturi a adevărului și a firescului. Aristocraticul Piemonte începuse să dea unele semne de viață, iar înainte-mergătorii săi au fost Baretti, mai întîi, și Alfieri, apoi, cele două spirite mai excentrice și mai radicale din toată această mișcare italiană. Centrul cel mai activ era Milano, unde mișcarea era și filozofică, și politică, și economică, și literară, stimulată de reformele lui Iosif al II-lea și de influența scriitorilor francezi. Acolo se formase mai întîi școala jansenismului, urmată apoi de școala drepturilor omului, iar „Societatea patriotică", devenită mai tîrziu o societate populară, lucra la răspîndirea noilor idei. Mișcarea, îndreptată îndeosebi împotriva curiei romane, personificată de iezuiți, și împotriva nobilimei, avea drept scop mărturisit nu schimbări politice, ci reforme civice, în vederea îmbunătățirii omului, crezîndu-se că se va putea atinge această țintă prin prevederi legislative. Beccaria propunea o reformă a codului penal. Pietro Verri sugera reforme economice și administrative.

Mai șovăielnice față de mișcare se arătau Roma și Florența, unde rezistența era mai vie : la Roma domina Academia *Arcadia*, la Florența Academia *della Crusca*. Trăia încă, ridicat în slăvi, Innocenzo Frugoni [6], socotit cel dintîi dintre liricii italieni și cel mai bun făuritor de versuri albe, cînd Mascheroni [7] nu scrisese încă a sa *Invitație către Lesbia*. Erau foarte clare la el trăsăturile vechii literaturi : solemnitate și strălucire formală, alături de o desăvîrșită goliciune și indiferență a conținutului. În jurul lui se afla un șir de prozatori și de poeți, de improvizatori și de improvizatoare, toți o apă și-un pămînt, ca Roberti [8] și Tornielli [9], Algarotti [10] și Bettinelli [11], Pompei [12] și Paradisi [13], Bondi [14] și Bertola [15], și

---

[6] Vezi nota 7, p. 160.

[7] Lorenzo Mascheroni (1750—1800), originar din Bergamo. Om de știință și literat, autor al unei opere poetice cu caracter didactico-științific, în care expune în stil neoclasicist idei iluministe.

[8] Giambattista Roberti (1719—1796), iezuit, poet didactic și autor al unor proze cu privire la filozofia moravurilor.

[9] Girolamo Tornielli (1722—1766), autor de versuri și proze, prieten cu Goldoni.

[10] Francesco Algarotti (1712—1764), literat și poet, reprezentant tipic al culturii iluministe și al spiritului ei cosmopolit. A scris mult și în toate domeniile.

[11] Saverio Bettinelli (1718—1808), profesor de elocință la Modena, poligraf cu o personalitate contradictorie.

[12] Girolamo Pompei (1731—1788), veronez, traducător al lui Ovidiu și al lui Plutarh.

[13] Agostino Paradisi (1736—1783), din școala poetică modeneză, pusă în lumină de către Carducci (*Lirici del secolo XVIII*, Firenze, Barbèra, 1871).

[14] Clemente Bondi (1742—1821), iezuit, traducător al lui Vergiliu și al lui Ovidiu, autor al unui mic poem în versuri : *Le conversazioni (Conversațiile)*.

[15] Aurelio de Giorgi Bertòla (1733—1798), poet al epicurismului sentimental și prozator prețuit.

Mai șovăielnice față de mișcare se arătau Roma și Florența, unde rezistența era mai vie : la Roma domina Academia *Arcadia*, la Florența Academia *della Crusca*. Trăia încă, ridicat în slăvi, Innocenzo Frugoni [6], socotit cel dintîi dintre liricii italieni și cel mai bun făuritor de versuri albe, cînd Mascheroni [7] nu scrisese încă a sa *Invitație către Lesbia*. Erau foarte clare la el trăsăturile vechii literaturi : solemnitate și strălucire formală, alături de o desăvîrșită goliciune și indiferență a conținutului. În jurul lui se afla un șir de prozatori și de poeți, de improvizatori și de improvizatoare, toți o apă și-un pămînt, ca Roberti [8] și Tornielli [9], Algarotti [10] și Bettinelli [11], Pompei [12] și Paradisi [13], Bondi [14] și Bertola [15], și

---

[6] Vezi nota 7, p. 160.

[7] Lorenzo Mascheroni (1750—1800), originar din Bergamo. Om de știință și literat, autor al unei opere poetice cu caracter didactico-științific, în care expune în stil neoclasicist idei iluministe.

[8] Giambattista Roberti (1719—1796), iezuit, poet didactic și autor al unor proze cu privire la filozofia moravurilor.

[9] Girolamo Tornielli (1722—1766), autor de versuri și proze, prieten cu Goldoni.

[10] Francesco Algarotti (1712—1764), literat și poet, reprezentant tipic al culturii iluministe și al spiritului ei cosmopolit. A scris mult și în toate domeniile.

[11] Saverio Bettinelli (1718—1808), profesor de elocință la Modena, poligraf cu o personalitate contradictorie.

[12] Girolamo Pompei (1731—1788), veronez, traducător al lui Ovidiu și al lui Plutarh.

[13] Agostino Paradisi (1736—1783), din școala poetică modeneză, pusă în lumină de către Carducci (*Lirici del secolo XVIII*, Firenze, Barbèra, 1871).

[14] Clemente Bondi (1742—1821), iezuit, traducător al lui Vergiliu și al lui Ovidiu, autor al unui mic poem în versuri : *Le conversazioni (Conversațiile)*.

[15] Aurelio de Giorgi Bertòla (1733—1798), poet al epicurismului sentimental și prozator prețuit.

Savioli [16], și Rezzonico [17], și Rolli [18], și Perfetti [19], și Corilla [20], noul Pindar și noua Saffo, cărora li se băteau medalii și li se decretau încununări pe Campidoglio. Poezia devenea un mecanism facil, acompaniamentul monoton al celor mai obișnuite întîmplări din viață, nașteri, morți, nunți, călugăriri, un jargon convențional, la îndemîna tuturor incapabililor. Exista un contrast grotesc între conținutul atît de servil și de neghiob și fraza atît de pompoasă. Nu lipseau abstractizări și generalități morale și științifice, ca la Cotta [21], la Manfredi [22], la Francesco Maria Zanotti [23], și nu lipsea nici tradiționala obscenitate, ca la Aurelio Bertola și la abatele Casti. Pe culmea cea mai înaltă a acestui Parnas se afla Metastasio, cu divinitatea lui necontestată, devenit un apelativ în gura mulțimii, așa că Bondi era numit un al doilea Metastasio, iar Tornielli un Metastasio al predicatorilor. Nimic nu arăta că literatura aceasta ar aparține secolului al optsprezecelea: părea mai curînd o prelungire a celui de-al șaptesprezecelea, cu mai multă dulcegărie și mai multă deșertăciune. Contemporanii aplaudau și îi

---

[16] Ludovico Savioli (1729—1804), numit și „Anacreon din Bologna“ datorită canțonetelor sale din ciclul *Amori (Iubiri)*.

[17] Gastone della Torre di Rezzonico (1742—1796), autor de poezie filozofică și critic de artă, supranumit „un Algarotti în format minor“).

[18] Paolo Rolli (1687—1764), autor de melodrame, inspirate din mitologie sau din istoria antică și modernă. Este autorul unei opere critice, în care apără creația lui Homer, Vergiliu, Dante, Milton și Tasso, împotriva observațiilor critice ale lui Voltaire.

[19] Bernardino Perfetti (1681—1747), poet, încununat pe Campidoglio, la 18 mai 1725.

[20] Maddalena Morelli-Fernandez, membră a Academiei Arcadia sub numele de Corilla Olimpica (1728—1800), improvizatoare, încununată și ea pe Campidoglio, în 1766.

[21] Eustachio Manfredi (1674—1734), astronom și hidrolog de mare faimă, poet adesea robust și corect.

[22] Francesco Maria Zanotti (1692—1772), dintr-o familie de artiști, a fost om de știință și filozof, foarte admirat de către Voltaire.

[23] Giovan Battista Cotta (1668—1738), autor al unei culegeri poetice, intitulată *Dio, sonetti ed inni con note (Dumnezeu, sonete și imnuri cu note)*.

gratificau cu elogiile cele mai nebunești pe predicatorii și versificatorii vremii aceleia, cărora astăzi de-abia li se mai țin minte numele. Fiecare generație încerca o oarecare reformă, ce semăna întru totul cu moda, care schimba haina, dar lăsa neatins omul, iar omul era modelul acelei literaturi : gol și frivol pe dinăuntru, pudrat și parfumat pe dinafară.

Se cerea ca omul să fie reînnoit, să i se dea o conștiință și un caracter : numai așa putea să ia naștere o nouă literatură. În clasele culte exista un conținut nou, vreau să spun un complex mai mult sau mai puțin limpede și coerent de idei religioase, morale și politice, în totală contradicție cu ordinele și cu instituțiile sociale, care nu-și mai aveau rădăcina în conștiință și, întocmai ca și literatura aceea, trăiau numai fiindcă trăiseră. Lucrare lentă de reconstituire, inițiată în Italia, întreruptă de Conciliul de la Trento și reluată atunci nu datorită tradițiilor noastre, ci unor influențe venite de dincolo de Alpi. Voltaire, Rousseau, Didérot, enciclopediștii acționau asupra spiritelor cu mai multă eficacitate decît Machiavelli, Galileo, Telesio, Bruno, Sarpi, părinții adevărați ai acelei mișcări în întregul ei. Și fiindcă influența venea din afară și nu era produsul lent al unei reconstituiri lăuntrice, mișcarea era superficială, retorică, inegală, puțin împărtășită și puțin contestată, tocmai fiindcă era prea puțin cercetată în începuturile și în consecințele ei. Mai curînd decît o schimbare serioasă și radicală, era o modă altoită pe vechi, în mijlocul barbariei universale, și acceptată chiar de aceia împotriva cărora era îndreptată, la fel cu perucile, cu garniturile de dantelă și cu cozile. Era o amestecătură de idei noi, prost digerate și înseilate, în veșnică mișcare, după curent, care străbăteau mințile fără să smulgă vechiul din rădăcini, și, dat fiind străvechiul divorț dintre idei și viață, nu aveau nici o consecință și nu schimbau caracterele. Scriitorii înșiși erau literați și filozofi puri și, de aceea, mai mult sau mai puțin arcazi, chiar cei care predicau împotriva Arcadiei în scrieri, oameni în general servili, sau

cel puțin supuși și fără nerv, idilici, ca Goldoni, Gasparo Gozzi[24] și Passeroni[25]. Cel dintîi, luînd drept țintă a reformei sale „nestricarea naturii“ (*Memoriile* lui Carlo Goldoni, III, pag. 40) și înfățișarea viului și adevărului, este însăși negația Arcadiei, a academiei, a retoricei, a acelei literaturi manierate și convenționale, în întregul ei. Celălalt, în *Osservatore* și, mai ales, în *Predici*, pictează cu o fină urbanitate toate păcatele acelei societăți și ale acelei literaturi, cum face și cumsecadele Passeroni, cu mai puțină eficacitate. Pînă cînd și dintre predicatorii aceia își luau zborul caricaturi inteligente și spirituale, de felul lui *Fra Gerundio*[26] ori al *celebrului și bubuitorului conte Bacucco*[27]. Se manifesta deci încă de pe atunci împotrivirea față de literatura aceea și era bine înțeleasă legătura ei cu societatea, iar asaltul era îndreptat atît contra uneia cît și a celeilalte. Atmosfera veacului era dominată de tendința generală a spiritelor de a nota abuzurile și de a propune reforme. Observarea

---

[24] Gaspare Gozzi (1713—1786), ziarist — a înființat *L'Osservatore veneto* —, moralist, spirit critic, uneori amar. A publicat un volum de *Predici*, o culegere de 19 compoziții în versuri libere și un roman apărut în foileton : *Il mondo morale (Lumea morală)*.

[25] Gian Carlo Passeroni (1713—1803), originar din Lantosca (Nisa), este autorul celui mai lung poem din literatura italiană, *Cicero*, numărînd 88.776 versuri.

[26] Asupra acestuia, ca și asupra autorului său, vezi Josè Francisco de Isla : *U. Cosmo*, în *Giornale storico della letteratura italiana*, XLV, pp. 280—297 ; G. Barețti, *Prefazioni e polemiche*, Bari, *Scrittori d'Italia*, 313—326.

[27] Vezi în C. Cantù, *L'abate Parini e la Lombardia nel secolo passato* (Milano, Gnocchi, 1854, pp. 171—172) : „Bernardo Bozza din Monselice a tipărit, în 1762, *Celebrul și bubuitorul conte Bacucco, cuvîntare panegirică*, imitînd metoda barocă, împărțirile prostești, expunerea emfatică, periodizarea ritmată, argumentarea incongruentă, înghesuita și absurda folosire de epitete, citarea abuzivă și ignorantă a oratorilor din vremea sa ; carte retipărită de mai multe ori... și mult lăudată ; lipsită însă de finețea aceea care formează meritul ironiei și lăsată prea mult în voia exagerărilor, care sînt de domeniul bufoneriei“.

pătrunzătoare a viciului era însoțită de perceperea limpede a leacurilor. Ascultați-l pe Gaspare Gozzi :

I poeti son oggi salmonei,
Che imitan Giove nel romor de'tuoni.
La poesia è lampi e nuvoloni...

Cantate solo quando il cor si desta :
Non vi spremete ognor concetti e sali,
Collo strettoio fuori della testa,

Studiate i sentimenti naturali,
E fate che uno stil vario gli vesta,
E che or s'alzi al bisogno ed ora cali.

Avrò sempre a dispetto
Quell armonia, che ognor suona a distesa,
Come fan le campane di una chiesa.

Paion belli gli stili rattoppati
Di più pazze figure e tropi strani.

Io dico : meglio parlano i villani,
Che non hanno Aristoteli studiati.

Chi vuol ben favellar, vada alla scuola
Di semplici villani e villanelle,
Le quali dicon quel che han nella gola...

Ogni pensier fra loro ha sua parola,
Senza tante metafore e novelle.

(Poeții sînt astăzi înțelepți,
Care-l imită pe Zeus în bubuitul tunetelor.
Poezia înseamnă fulgere și nori mari...

Cîntați numai cînd se trezește inima :
Nu exprimați tot timpul doar idei și vorbe de duh
Punîndu-vă mintea la teasc.

Studiați simțămintele firești
Și-aveți grijă să le înveșmîntați într-un stil felurit,
Care acum să se înalțe, iar la nevoie să coboare.

Mă va supăra totdeauna
Armonia aceea care sună neîntrerupt
Aidoma clopotelor unei biserici.

Par frumoase stilurile peticite
Cu imaginile cele mai nebunești și cu tropi ciudați.
Spun : mai bine vorbesc țăranii
Care nu l-au studiat pe Aristotel.

Cine vrea să vorbească frumos, să meargă la școala
Țăranilor și țărăncilor fără carte,
Care spun ceea ce le vine pe buze...

La ei, orice gînd își găsește rostirea
Fără atîtea metafore și flecăreli.) [28]

Acestea erau și ideile lui Goldoni, ale lui Passeroni, și chiar ale supărăciosului Carlo Gozzi. În numele naturii, se ducea lupta și cu societatea aceea prefăcută, și cu literatura aceea prefăcută. Nu ideile noi lipseau, prin urmare : lipsea omul nou. În cei mai îndrăzneți reformatori exista ceva din bătrînul Adam, din acel soi de oameni ai decadenței italiene, obosiți, neputincioși, pînă și cei mai buni, prefăcuți și manierați, cei mai răi. Lipsea omul nou, vreau să spun omul cucerit și temperat de ideile noi, care să devină în el nu numai înțelegere, ci credință și sentiment, stăpînindu-l întru totul. Italienii nu mai aveau o lume lăuntrică, în afara celei tradiționale, necercetată, neexaminată, contrazisă, respectată în parte, la suprafață, din considerente mondene, dar ieșită între timp din conștiință. Și de aceea idealul în afara vieții era emfatic și convențional : îi lipseau măsura și

[28] Citat de C. Cantù în *L'abate Parini*, etc., p. 40.

adevărul, pe care le primește din real. Cu orientarea materialistă, secolul al nouăsprezecelea tindea tocmai să restabilească în suflet măsura și adevărul idealului, purificîndu-l de orice amănunt nenatural și irațional și privindu-l nu în sine și în afara lumii, ci viu și activ, în natură și în om. Greșeala sa a fost aceea de a dori să aplice principiile în rigiditatea lor abstractă ; gloria sa rămîne însă aceea de a voi să le aplice. Principiile nu au mai fost maxime oțioase și academice, ci au devenit adevărate forțe lăuntrice. Ceea ce tindea să refacă „planta om“, să facă la loc conștiința, caracterul, să recreeze eroicul, înclinarea aceea a omului de a ține să sufere totul, și chiar moartea, mai de grabă decît să nu-și respecte principiile sale. Aceasta a fost gloria acelui secol mare, pe care mulți îl numesc, cu dispreț, materialist. Un secol nu trebuie privit prin exagerările, ci prin tendințele și prin principiile sale. Și sînt sofiști cei care privesc secolul acela prin Helvetius și prin baronul D'Holbach și nu văd că, după atîta abuz de idealuri platonice, fără nici o aplicație, materialismul acela era instrumentul puternic al regenerării umane, era însăși arma lui Machiavelli și a lui Galileu : era idealul ieșit din abstracțiunea lui și coborît în natură și în om. De aceea, cînd striga că natura nu trebuie stricată, Goldoni avea instinctul veacului, dar nu avea și forța lui, fiindcă omul din el era academic. Aud spunîndu-se : artă pentru artă : maximă adevărată sau falsă, după cum este înțeleasă. Căci este adevărat că pentru a face o operă de artă este nevoie de artist. Și este mai mult decît adevărat că scopul artei este arta. Pasărea cîntă ca să cînte, și foarte bine. Cîntînd, pasărea se exprimă însă toată pe sine, instinctele sale, nevoile sale, firea sa. Cîntînd, omul se exprimă și el în întregime pe sine. Ce exprimă însă dacă lumea lui lăuntrică este săracă, ori artificială, ori mecanică, dacă nu are credință, dacă nu are sentimentul, dacă nu are nimic de realizat în afară ? Ca și natura, arta înseamnă producție, iar dacă natura îți dă mijloacele producției, omul îți dă forța. Nu spiritul i-a lipsit lui Goldoni, nu forța comică, nu

abilitatea tehnică: se născuse artist. I-a lipsit același lucru ca și lui Metastasio, i-a lipsit o lume a conștiinței lăuntrice, expansivă, pătimașă, însuflețită de credință și de sentiment. I-a lipsit ceea ce le lipsea de mai multe secole tuturor italienilor și făcea ca decadența lor să fie de nevindecat: sinceritatea și energia convingerilor.

Unul dintre oamenii cei mai onești din vremea aceea a fost Giancarlo Passeroni. Era însă o onestitate negativă, fără energie și fără inițiativă, un caracter idilic, aidoma lui Metastasio și lui Goldoni. După moartea lui Metastasio, a vrut să devină el poet imperial, dar, în schimb, a fost numit obscenul abate Casti [29], adulator, bîrfitor și tip de parazit. Puțina lui dîrzenie este vădită în opera *Cicero*, care amintește de cea închinată lui Mecena, a lui Caporali. [30] Fire simplă și fără pretenții, se războiește cu tot ce era artificial și manierat în literatură și în societate. Sulițele lui seamănă însă cu acelea ale lui Priam și nu-și ating ținta, pornind dintr-un suflet fricos. Satira sa este academică, întocmai ca și omul: caricatură glumeață, deseori stîngace, conversație clevetitoare pentru trecerea timpului. Sarcasmelor sale le lipsește aciditatea, vorbelor lui de duh le lipsește grația. Artistul este neglijent, iar o parte din neglijența aceasta se datorează slăbiciunii omului. Într-o zi se întîlni cu un biet abate, care trăia copiind înscrisuri avocățești, întocmai cum Rousseau copia partituri muzicale. Bunul Passeroni adulmecă în micul abate pe omul de talent, i se puse la dispoziție și legă prietenie strînsă cu el. Era membru al Academiei *dei Transformati* și-l prezentă acelei adunări de literați pe noul său prieten, abatele Parini.

---

[29] Giovanni Battista Casti (1724—1803), autor al unor scrieri burlești și satirice, dintre care amintim *Poema tartaro* (Poem tătăresc), *Novelle galanti* (Nuvele galante) și melodrama *Prima la musica e poi le parole (Mai întîi muzica și apoi cuvintele).*

[30] Cesare Caporali (1531—1601), imitator al lui Francesco Berni și autor, între altele, al poemului eroicomic *Vita di Mecenate (Viața lui Mecena).*

Aceasta a fost întîia lui pătrundere în viața publică. Copia acte, dădea lecții în familiile Borromeo și Serbelloni, scria proze și versuri, a fost membru al Academiei și a scris rime pentru Arcadia. Viața obișnuită a tuturor literaților din Italia. Multă celebritate, multe titluri academice, cîștiguri neînsemnate, cu prețul protecției și servilismului, o pomană aproape; nu cea din urmă vină a sufletului lor slugarnic și umil. Lucrînd în case nobile, unde atît profesorii — socotiți ca făcînd parte dintre servitori — cît și poeții — un lux obligatoriu la masă — se împăcau sufletește cu asta și se socoteau ei înșiși drept ocrotiți și inferiori. Așa părea și acel neînsemnat abate, care șchiopăta de un picior și arăta atît de firav la trup. Era însă fecior de țăran și adusese din munții săi sinceritatea și forța înnăscută. Tatăl, venind cu el la Milano, voise să-l facă preot, ca să-și înnobileze familia; nărav întîlnit încă și astăzi. Și-a făcut primele studii sub îndrumarea părintelui Branda, în gimnaziul Arcimboldi, ținut de ordinul Barnabiților. Dar, tocmai cînd lumea i se părea mai frumoasă, strîmtorarea familială l-a silit să părăsească școala și să înceapă viața grea de copist și de pedagog. În unele scurte răgazuri se întorcea la lecturile lui dragi și uita de situația în care se afla, stînd de vorbă cu Vergiliu, cu Plutarh, cu Dante, cu Berni și cu Ariosto. În școală trebuise să-și caute frazele, căci așa voiau părintele Branda, părintele Bandiera și părintele Soave, pedanții din vremea aceea[31]. Tînărul fusese un școlar mediocru, pe care-l plictiseau jocurile acelea de memorie. Descoperise totuși că putea să-i înțeleagă pe scriitori și să-și fie propriul său profesor. În viața lui curată și simplă, legată numai de taică-său, de

[31] În legătură cu călugărul Alessandro Bandiera, sienez, autorul cărții *De' pregiudizi delle umane lettere* (Despre prejudecățile științelor omenești), Milano, 1756, ca și cu călugărul barnabit Paolo Onofrio Branda, autorul unui *Dialogo sulla lingua toscana* (Dialog cu privire la limba toscană) vezi C. Cantù, *L'abate Parini* etc., pp. 53—58, 176, 465—468.

maică-sa și de sat, deprinsă cu truda și izolată de acele morbide deprinderi ale marilor orașe, care viciază tineretul, lecturile acelea nu numai că făceau o impresie literară, dar dezvăluiau o lume morală și elevată, îi îmbogățeau și îi înnobilau sufletul. Ce putea să creadă despre un Borromeo și despre un Serbelloni el, care îi cunoștea pe Vergiliu și pe Dante ? Și cît de amar trebuia să i se pară rîsul acela fals de ocrotire, care vrea să fie o mîngîiere și este o lovitură de cuțit pentru cel dăruit cu un suflet nobil ! Caracterul se călea în acele disprețuri mute, în acele mînii înăbușite. O dată cu cultura se dezvoltase mult, între timp, și sentimentul culturii. Campanella, care se simțea contemporan al filozofilor și al poeților din toate epocile, îi vedea sub el, de la înălțimea aceasta, pe unii regi și pe unii papi. În situația aceea a culturii, deosebirea dintre clase era o ipocrizie, întocmai ca mersul la liturghie și ca facerea semnului crucii. Și chiar însemna o ipocrizie, întrucît caracterul nu era pe măsura culturii, iar de la conciliul din Trento încoace, rasa puternică a unor Sarpi și a unor Bruno dispăruse, iar legea vieții cerea ca una să crezi și alta să faci. Lipsită de un înalt sens moral, cultura este un rău mai mare decît ignoranța, fiindcă trezește în om noi instincte și noi nevoi, fără posibilități oneste de a le satisface, și te îndeamnă să te cațeri pentru a ajunge sus, la cei pe care în inima ta îi disprețuiești, cum făcea Casti, ajungînd parazitul și distracția lor. Vorbești de egalitate, și nu te cred, căci văd în ochii tăi ceva necurat, un sentiment de invidie și de lăcomie, un : — Vai, măcar de-aș fi și eu ca ei ! — Iată de ce omul credincios, plin de voință și puternic, era în Italia o floare rară, iar literatul avea în el ceva din Pietro Aretino, între nerușinat și slugarnic. Tocmai de aceea, refacerea literaturii cerea refacerea omului. Deosebirea dintre lumea cărților sale și lumea aceea falsă i-a făcut tînărului Parini aceeași impresie ca și oricărui alt tînăr încă nestricat de viciu și de lăcomie. Iar atunci cînd, în acea candoare dintru început, s-a văzut tîrît de nevoie în mijlocul acelei lumi, pe care a putut să o studieze

de aproape în prefăcătoria și în frivolitatea ei, și nu ca literat ori ca filozof, ci ca om, care-i simțea zilnic înțepăturile, dezgustul lui a fost lipsit de orice amărăciune. Se simțea superior nu numai prin cultură, dar și prin caracter, și nu pizmuia luxul acela, onorurile acelea și comorile acelea ; omul, atît de mărunt în acea măreție a sa, nu-l înfuria, ci îl făcea să zîmbească. Avea liniștea forței, acel echilibru lăuntric în care vedem sănătatea sufletului. În nevoile sale, ca și în sufletul său, nu exista nimic artificial : era tot numai adevăr și sinceritate. Astfel construit, a intrat în Academia *dei Trasformati* și s-a pomenit într-o altă lume. Se aflau acolo floarea culturii milaneze, Tanzi [32], Balestrieri [33], Verri [34], Beccaria [35], Baretti [36], Passeroni. S-a simțit ca la el acasă : și-a descoperit ideile sale, limbajul său. Erau însă idei înveșmîntate după moda franțuzească, cu mai mare pasiune și cu multă exagerare ; domneau acolo nu Vergiliu și nu Dante, ci Voltaire, Rousseau și D'Alembert. Spiritul era mai modern, mai vioi și mai bătăios, cu acel nu știu ce artificial și străin în idei și în limbaj care nu putea să placă firii lui sincere și educației sale clasice.

---

[32] *Tanzi Carlo Antonio* (1710—1762), poet milanez ; *Viața*, cu care se deschide volumul său postum de *Poezii milaneze și italiene* (1764) îi aparține lui Parini.

[33] *Balestrieri Domenico* (1714—1780), milanez, autorul unor poezii scrise în dialect milanez ; a tradus, în același dialect, *Ierusalimul Liberat*, al lui T. Tasso.

[34] *Verri Pietro* (1728—1797), cunoscut gînditor iluminist milanez, întemeietor al revistei *Il Caffé* și membru de seamă al Academiei *dei Pugni*. Autor al unui tratat de poetică senzualistă și al unor opere de economie politică și de istorie.

[35] *Beccaria Cesare* (1738—1794), bine cunoscut jurist și economist milanez, membru al aceleeași Academii *dei Pugni*, și întemeietor, împreună cu P. Verri, al revistei *Il Caffé*. Autor, între altele, al vestitului tratat *Dei delitti e delle pene* (Despre delicte și despre pedepse), operă despre care Francesco Flora crede că „reînnoiește dreptul penal".

[36] *Baretti Giuseppe* (1719—1789), literat iluminist, originar din Torino. Fondator și redactor al revistei *La frusta letteraria* (Biciul literar), în care, prin articole de inspirație senzualistă, cere reînnoirea culturii italiene.

Dacă îi critica pe părintele Branda și pe părintele Bandièra, ca risipitori de fraze, nu era mai puțin aspru cu Pietro Verri, care, pentru a evita pedanteria, predica libertinajul. Imitarea aceea a francezilor ajunsese între timp o modă vulgară, care înveselea saloanele nobililor și prăvăliile coaforilor : exista acolo multă frivolitate, ostentație și exagerare și nu putea să-și vadă acompaniate astfel ideile sale cele mai scumpe și cele mai nobile. Nu îi plăceau nici vechiul, nici noul, nici frivolitatea unora și nici exagerarea altora, și, întocmai ca Dante, a devenit propriul său partid. Nu vedea în ideile noi o marfă adusă neapărat din Franța, le găsea și la el acasă, le-a dibuit în bătrînii părinți ai reînnoirii noastre și s-a îngrijit să le dea forma lui Ariosto și a lui Galileu. Aceasta a fost originalitatea lui Parini al nostru. Renaște în el omul, și încă de speță pur italiană.

Renaște omul. Parini este cel dintîi poet al noii literaturi, care să fie un om, adică să aibă în el ceva viu și pasionat, religios, politic și moral. Educat în spirit antic, dar într-un mediu modern, ideile noi ajung la el prin Dante și prin Vergiliu. Concepe libertatea aidoma lui Cato, concepe moralitatea aidoma lui Fabricius și lui Cincinat, iar ceea ce concepe nu e numai ideea sa, ci este credința și viața sa. În contemporanii săi adulmecă fără greutate importul : culori de împrumut, entuziasm retoric, filantropie bolnăvicioasă, mai mult suflet decît dreptate, o ostentație și o exagerare a sentimentelor, o înfierbîntare nervoasă și nesănătoasă ca unul care s-ar afla într-o stare de tensiune și l-ar vedea pe Hanibal înaintea porților. Aceasta contrastează cu calmul și cu seninătatea lui Parini. A trăi conform cu credința sa nu-i pentru el o datorie : nu ar fi în stare să facă altfel. De aceea, virtutea lui este lipsită de orice ostentație și de orice exagerare : nu e vorba de o poză, nu-l interesează efectul. De asemenea, nu cunoaște nici supărările exagerate, acestea înfățișînd o virtute teatrală, excesivă în laude și în critici. Are pudoarea virtuții sincere, o mulțumire de sine, mai curînd decît o

înfumurare, și o prețuire justă a celorlalți, lipsită de orice zel fals. Și, tocmai de aceea, izbutește să-ți pară și nobil, și simplu. Pe cît este de firesc în simțirea sa, pe atît este și de drept în concepție și de precis în vorbire. Omul îl educă pe artist. Scrie, cînd are ceva important de spus. Dispar subiectele obișnuite și convenționale, iubirile artificiale, generalitățile abstracte și panegiricile retorice. O dată cu anticul conținut se face nevăzută și vechea culegere de forme. Se ivește noul conținut, ideea modernă, ieșită dintr-o îndelungată elaborare de veacuri, și nu în generalitățile sale, nu în hainele sale de împrumut, ci întocmai cum a fost concepută și desăvîrșită, într-un spirit armonic. Baza acestui conținut o constituie libertatea și egalitatea civică, dezvoltate într-un mediu pur și moral, nobil în chip firesc. Artistul merge mînă-n mînă cu omul. Ideea sa nu este nicidecum o teză care se cere demonstrată ori o aspirație care să-și croiască drum prin luptă, ci este ca simțirea unui lucru cunoscut tuturor și liniștit în expansiunea sa. Nu are energia ori nerăbdarea revoluționară ; dimpotrivă, are convingerea intimă că numai forța rațiunii și a justiției poate îmbunătăți situația omului. De aceea, expunerea sa este însuflețită, dar liniștită, și are mai mult gravitatea odei decît avînturile imnului. L-ai crede un roman în togă, care nu predică virtutea, ci promulgă o lege, sigur că fiecare o va recunoaște ca dreaptă și îi va da ascultare. Lozinca lui a fost : — Trăiască republica ! Nimeni să nu moară ! [37] — Egalitatea lăuntrică a însușirilor sale însemna moderație, în viață, și liniște, în scris. Cuvîntul său este nobil, plin de sens, rareori emoționat, întotdeauna drept, ca al unui om care are mult mai multe lucruri în gînd decît în expresie și care știe să-și stăpînească și să-și tempereze firea. Această desăvîrșită stăpînire de sine, cea mai înaltă calitate a

---

[37] «Un scos din minți voia să-l determine să strige, în plin teatru : „moarte aristocraților !". Iar el : „Trăiască republica și să nu moară nimeni !", cu glas atît de cumplit, încît cutezătorul amuți». (Francesco Reina, în *Opere di G. Parini*, vol. I, p. LXI).

artistului, face din Parini un model foarte apropiat de Goethe. Liniștea lui nu este idilică, trîndăveală lăuntrică, ci înseamnă armonie și măsură în forță, care îl țin deasupra fantasmelor și sentimentelor sale. Poeții obișnuiesc să simuleze toana, un oarecare impuls nedeslușit, o facilitate necultivată, care să dezvăluie spontaneitatea inspirației. Aici simți, dimpotrivă, frămîntarea lăuntrică, arta unui îmblînzitor de fiare, care strînge, între limitele sale, materia tumultuoasă, și nu fără trudă. Există în el, dacă pot spune astfel, o supramuncă, munca omului adăugată la munca naturii, pe care o condensează și stoarce mustul din ea. Simți frîna, corectarea și organizarea minții. Dintr-o firească superioritate a spiritului, acesta devine la el însăși concepția asupra artei. Cuvîntul, ca atare, nu înseamnă nimic, este un sunet gol : nu este literatură, este muzică. Și tocmai în muzică își găsise mormîntul ei vechea literatură. Ceea ce dă preț cuvîntului este conținutul său. Parini nu concepe arta decît laolaltă cu patria, cu libertatea, cu umanitatea, cu iubirea, cu familia, cu prietenia, cu natura, cu o întreagă lume religioasă și morală. În această armonie universală, în care omul, patriotul, prietenul, iubitul, artistul, poetul, literatul își află adăpost, identificîndu-se cu ea, se află esența noii literaturi. De multă vreme, Italia avea artiști, dar nu avea poeți. De data aceasta, începe să se ivească poetul, căci în spatele artistului se află omul. Muza lui nu este Apollo, este întregul Olimp. Iar pe muză o aude

Colui cui diede il ciel placido senso
E puri affetti e semplice costume ;
Che, di se pago e de l'avito censo,
Più non presume ;

Che spesso al faticoso ozio de'grandi
E a l'urbano clamor s'invola, e vive
Ove spande natura influssi blandi
O in colli o in rive ;

E in stuol d'amici numerato e casto,
Tra parco e delicato al desco asside,
E la splendida turba e il vano fasto
Lieto deride;

Che ai buoni, ovunque sia, dona favore,
E cerca il vero; e il bello ama inocente;
E passa l'età sua tranquilla, il core
Sano e la mente.

(Cel căruia cerul i-a hărăzit o simțire blîndă,
Iubiri curate și pururi simple;
Care, mulțumit de sine și de averea strămoșească,
Nu se duce cu gîndul la mai mult;

Care se îndepărtează adesea de obositoarea lene a celor mari
Ca și de zarva orașului, și trăiește
Acolo unde natura își revarsă influența-i binefăcătoare,
Fie pe coline, fie pe țărmuri.

Și care între prieteni meritoși și cinstiți,
Cumpătat și modest se așează la masă;
Și vesel, ia în derîdere gloata celor străluciți,
Precum și fastul deșert;

Care pe cei buni, oriunde s-ar afla, îi ocrotește,
Și caută adevărul; iubește frumosul cu nevinovăție
Și își petrece viața liniștit și sănătos
La suflet și la minte). [38]

Portret de poet, în care nu e greu să-l vedem pe însuși Parini. Acea *simțire blîndă*, acea *viață liniștită*, acel *sănătos la suflet și la minte* acel dispreț față de *lenea celor mari* și de *zarva orașului*, acel *mulțumit de sine*, acea *influență binefăcătoare, fie pe coline, fie pe țărmuri*, sînt toate Parini. „Hei, flăcăule — îi spunea bătrînul

[38] *Alla Musa (Către Muză)* v. 17 și urm.

poet lui Ugo Foscolo, care-i lăuda versurile — înainte de a proslăvi talentul poetului, ai grijă să imiţi sufletul său, în măsura în care-ţi stîrneşte porniri spre virtute şi spre libertate, şi să fugi de cei care te îndrumă spre viciu şi spre slugărnicie". [39] În reînnoirea aceasta a conţinutului în conştiinţă, în refacerea aceasta a omului în artă, se afirmă literatura cea nouă, faţă de acea formă goală în care se epuiza cea veche. Căpătîndu-şi din nou însemnătatea sa, conţinutul o exagerează, cum se întîmplă cu orice reacţie, şi se comportă nu ca artă, gata modelat şi transfigurat, ci ca un element desprins de artă, anterior şi superior artei. Fenomen foarte firesc, atunci cînd arta pură, după minunile din veacul al şaisprezecelea, rătăceşte în gol, şi cînd noul conţinut izvorăşte nu din instinctul mulţimilor, ci din gîndirea filozofică. Iată de ce caracteristic pentru noua literatură este nu numai restauraţia conţinutului, ci şi un conţinut care se face preţuit prin sine însuşi şi simte că are mai multă importanţă decît arta. Ceea ce este manifest în răspunsul lui Parini la laudele tînărului Ugo. Aşa se explică de ce, în Parini, liniştea aceea superioară a sa, mintea aceea conducătoare, care se află deasupra tuturor elementelor alcătuirii sale şi le stabileşte reguli şi limite, este nu numai natură, ci însăşi concepţia despre artă pe care şi-o făurise: este sentiment şi raţiune, iar ca atare, viaţă şi adevăr. Armonia desăvîrşită care există în om trece în artist, este spiritul care pătrunde în conţinutul său poetic şi-i dă o fizionomie proprie. Într-adevăr, baza poetică a tuturor subiectelor tratate de el este retragerea sufletului în liniştea naturii şi în moderaţia minţii, precum şi societatea, văzută din acel unghi. „Sentimentul" lui „blînd", sănătatea inimii şi a minţii lui, înfăţişază în acelaşi timp şi sentiment idilic, şi contemplaţie filozofică; iar aceasta naşte în el o mulţumire lăuntrică, nedespărţită de o nobilă mîndrie. *Viaţa la ţară*, care se află în fruntea poeziilor sale, pare a fi plasată

---

[39] Vezi C. Cantù, *L'abate Parini* etc., p. 67.

acolo ca un fel de prefață, este spiritul care plutește în toate compozițiile sale. Poetul întoarce spatele lumii și se retrage pe colinele natale, mulțumit și mîndru :

Me non nato a percotere
Le dure illustri porte,
Nudo accorà, ma libero,
Il regno della morte.
No, ricchezza nè onore
Con frode o con viltà
Il secol venditore
Mercar non mi vedrà.
Colli beati e placidi
Che il vago Eupili mio
Cingete con dolcissimo
Insensibil pendio,
Dal bel rapirmi sento
Che natura vi diè,
Ed esule contento
A voi rivolgo il piè.

(Pe mine, care n-am fost născut să ciocănesc
În neînduratoarele și strălucitele uși,
Regatul morții mă va primi
Gol pușcă, dar liber.
Iar veacul vînzător
N-o să mă vadă negutătorind
Nici bogăție, nici cinstiri,
Prin înșelăciune ori josnicie.
Coline fericite și liniștite
Care pe fermecătorul meu Eupili
Îl încingeți cu foarte blîndul
Și de loc simțitul povîrniș,
Îmi dau seama cum mă vrăjește frumusețea
Pe care v-a dăruit-o natura
Și, pribeag, dar mulțumit,
Îmi îndrept pașii către voi.) [40]

---

[40] *La vita rustica (Viața la țară)*, v. 25 și urm.

Natura îi oferă modelul, în care vede exprimat tot ceea ce îi trece rațional prin minte : de aceea, în poeziile sale, imaginile idilice alternează cu reflecțiile filozofice. În contrast cu toate acestea apar artificialul și convenționalul societății, ca în *Salubritatea aerului*, în care natura și societatea stau față-n față :

...o fortunate
Genti, che in dolci tempore
Quest'aura respirate,
Rotta e purgata sempre
Da venti fuggitivi
E da limpidi rivi !
Ben larga ancor natura
Fu alla città superba
Di cielo e d'aria pura ;
Ma chi i bei doni or serba
Fra il lusso e l'avarizia
E la stolta pigrizia ?

(...voi neamuri
Fericite, care, într-o climă blîndă,
Respirați aerul acesta
Împrospătat și curățat tot timpul
De vînturile neobosite
Și de rîurile limpezi !
Natura s-a arătat însă încă și mai
Darnică față de mîndrul oraș
Atît cu cerul cît și cu aerul curat :
Cine mai păstrează însă și astăzi frumoasele daruri
În atîta lux, în atîta zgîrcenie
Și-n asemenea trîndăveală prostească ?) [41]

Societatea anatemizată în numele naturii și al rațiunii înfățișează vechea temă a secolului, popularizată de către Rousseau. De unde însă, de cele mai multe ori, natura este un pretext sau un prilej de declamații filozofice

[41] *La salubrità dell'aria (Salubritatea aerului)*, v. 61 și urm.

și politice, aici ea este un sentiment lipsit de orice afectare a unei inimi sănătoase. Nu lipsesc fraze moderne, ca în *Nevoia*, și abundă reminiscențe clasice, mai ales din Horațiu, și forme mitologice. Este însă un material absorbit și transformat de personalitatea sa, care-și lasă aici amprenta. Mitologia însăși este recreată, constituie un material liber, pe care el îl recompune după cum dorește, plăsmuind basme și legende, drept înveliș foarte străveziu al ideilor sale : așa este cazul cu nuvela *Laurul*, cu *Apărătoarea de Foc*, cu *Indiferența*. O inteligență înaltă și blîndă pătrunde în toate formele și le dăruiește sensibilitate : îi dă fiecăreia o semnificație. Simți nu știu ce încărunțire, o înțelepciune de păr alb, în vipia imaginației și a sentimentului. Retragerea sufletului în inocența naturii și în calmul inteligenței este atît de sinceră și de perfectă încît alungă din inima lui patimile ticăloase și vulgare, lăcomia și ambiția, domolind pînă și înflăcărarea iubirii, temă pe care poeții nu au epuizat-o și care devine la el o plăcută hrană a închipuirii, purificată de orice senzualitate :

A me disse il mio Genio
Allor ch'io nacqui : L'oro
Non fia che te solleciti,
Nè l'inane decoro
De'titoli, nè il perfido
Desio di superare altri in poter ;

Ma di natura i liberi
Doni ed affetti, e il grato
De la beltà spettacolo
Te renderan beato,
Te di vagare indocile
Per lungo di speranze arduo sentier

(Atunci cînd m-am născut
Mi-a spus ursitoarea : Fie ca
Aurul să nu te ispitească niciodată,

Și nici podoaba deșartă
A titlurilor, ori perfida dorință
De a-i învinge pe alții prin putere ;

Darurile neprecupețite ale naturii,
Și sentimentele, precum și plăcutul
Spectacol al frumuseții
Te vor face fericit,
Cînd vei rătăci nestăpînit
Pe lunga și anevoioasa potecă a speranțelor.) [42]

Simte el însuși comicul unei iubiri platonice și, în loc să simuleze o înflăcărare pe care n-o încearcă, în loc să simuleze o neliniște a simțurilor împreună cu o frenezie a imaginației, cum se întîmplă uneori cu Petrarca, lucru care face să se ivească ridicolul, își păstrează tot timpul sinceritatea impresiilor și adevărul sentimentelor, într-o formă plină de finețe și de gingășie. Oda *Pentru vestita Nice*, mai ales spre sfîrșit, unde o fantezie în întregime petrarchescă dobîndește sobrietatea și măsura realului, precum și *Primejdia*, cealaltă odă a sa, atît de grațioasă, atît de plină de bun simț în acel val de imagini, înfățișează cele mai frumoase roade ale acelui calm superior. La fel stau lucrurile și cu *Închinare*, unde, părăsind falsa furie bahică a unor asemenea compoziții, își desfășură cu amabilitate de om bătrîn discursul său, făcînd din el un fel de teză. Un conținut liniștit se pliază într-o formă liniștită ; există „urechea calmă", „inima nobilă" și „mintea ascuțită", caractere ale muzei sale, sau, pentru a vorbi în proză, există o forță sigură și liniștită și, de aceea, grațioasă și simplă.

Plasați acum omul acesta în amestecul acela de societate veche și nouă, care alcătuia secolul, societate veche în bacanalele inconștientei ei descompuneri, societate nouă în exagerarea făuririi ei instinctive. Sufletește, Parini ține cu noua societate, dar nu-și dă seama. Nu-i

[42] *Il messaggio — Per l'inclita Nice (Mesajul — Pentru vestita Nice)*, v. 85 și urm.

iubeşte formele exotice şi bombastice, nici exagerările, şi nici pasiunile ; iar avînturile revoluţiei franceze şi orgiile republicii cisalpine nu erau prea potrivite pentru a-i domoli reţinerile. A avut iluzii de scurtă durată ; a rămas nemulţumit, ca acela care nu-şi găseşte idealul său, şi a meritat ca patrioţii să-l numească un „incapabil", ca pe unul care pluteşte în nori şi nu înţelege vremurile şi s-a refugiat printre cărţile sale, în acea scumpă inimii lui lume a lui Plutarh, „cel mai drept dintre cei antici" [42]. Fiecare om are în minte o epocă de aur. Epoca lui de aur însemna libertate cu cumpătare, drepturi cu datorii, lege cu justiţie, egalitate cu virtute, o societate conformă cu raţiunea şi cu natura, simţul limitei şi al măsurii în toate lucrurile. Nu i se părea c-ar cere prea mult, căci el era o pildă vie a tuturor acelor virtuţi. A rămas deci un spirit solitar, ca Dante, în contrazicere cu veacul. De aceea, caracterul general al conţinutului său poetic este negativ, sau satiric. În societatea aceea şi veche, şi nouă, simte că este negat el însuşi, că-i sînt contrazise inteligenţa şi caracterul. Şi nu se alătură unora, pentru a-i combate pe ceilalţi, nu este soldatul nimănui ; stă singur, sus, deasupra tuturor, iar unde descoperă că este cazul să dezaprobe, dezaprobă, fără să întrebe dacă e vorba de-un lucru vechi, ori de unul nou. Aşa îl găsim în *Muzica*, în *Impostura* şi în acea atît de dragă lui odă către Silvia, în care biciuieşte moda zisă „alla ghigliottina". În satira lui simţi omul lipsit de pasiuni personale sau politice, neamestecat în vulgaritatea vieţii, cu desăvîrşire dezinteresat, înclinat, în acea imparţialitate şi în acel egalitarism al spiritului său, mai curînd spre zîmbet decît spre rînjet sau spre fior, şi spre un zîmbet lipsit de răutate şi vecin cu compătimirea. Un caracter mult mai matur decît al lui Dante,

---

[42] „Cu sufletul senin şi amabil cu prietenii şi-a împărţit cu ei cele din urmă zile, cînd cerea să i se citească şi din Plutarh, pe care obişnuia să-l numească „cel mai drept dintre scriitorii antici" (Francesco Reina, *Viaţa lui Giuseppe Parini*, în *Opere*, I, XXIX).

și, de aceea, mai puțin poetic, mai puțin pătimaș și mai puțin puternic, dar mai amabil și mai persuasiv. Pe Dante îl găsești deseori vinovat, dar plîngi și te înfiori împreună cu el. Simți în el acel *homo sum*, omul amestecat între oameni, și din același aluat. Societatea lui, veacul lui, trăiesc în el, sînt parte din sîngele lui. Parini este numai desăvîrșire, căci totul este în el armonie și limită. Mîndria lui este lipsită de înfumurare, demnitatea lui este lipsită de ostentație, virtutea lui este lipsită de afectare, asprimea lui este amabilă, iar amabilitatea lui este plină de energie. Fire sinceră, simplă, dreaptă : cel mai frumos tip de filozof. Îți pare atît de departe de tine și îl admiri : îți stă însă alături și îți zîmbește, și îl iubești. Calitățile acestea marchează poezia lui, îi împrumută un caracter, sînt intimitatea și adevărul ei. În oda către Silvia, el joacă tot timpul rolul pedant de pedagog. Vrea s-o îndemne să renunțe la moda creată de ghilotină. Îndeletnicirea aceasta de predicator titular cam miroase a dăscăleală, a morală abstractă, ceea ce îi dă un aer pedant. Există însă omul, care izgonește locul comun și transfigurează pedantul, îi dă chipul plăcut al gentilomului. Omul este cel care-l inspiră pe artist și îi pune pecetea sa. Nu ai aici o primă țîșnire a sentimentului, vehemența indignării și a pudorii jignite. Dante spune :

...le sfacciate donne fiorentine
...andar mostrando con le poppe il petto.

(...purtarea-acelor doamne florentine
ce umblă-n tîrg cu țîța dezvelită.) [43]

(C.XXIII, v. 101—102, trad. cit.)

Iar în fața ghilotinei, cine-ar fi putut să-l țină ? Ce fraze tăioase i-ar fi dictat mînia ! La Parini, acest prim moment a trecut. Omul este stăpîn pe sufletul său și își

[13] Dante, *Purg.*, XXIII, 101—102.

organizează sentimentele ca pe o trupă bine disciplinată. Nu se înfioară, nu se înfurie, meditează: meditează îndelung la planul și la înfăptuirea literară a subiectului său. Iar pentru disimularea meditației, va da în zadar ideii sale de bază un aer de neprevăzut, o mișcare dramatică și teatrală. Aceea este partea comună și artificială a poeziei sale, un motiv vechi într-o melodie nouă. Meditează și are atîtea lucruri de spus, și atît de noi, încît totul țîșnește în afară, concentrat și condensat, spunînd foarte mult, dar lăsînd să se înțeleagă încă și mai mult. E vorba de un conținut plin, nou, surprins în clipa producerii, împreună cu sentimentele sale, pe care, nu știi cum, le vezi întipărite pe chipul său, deseori printr-un simplu epitet, ca: „glasuri bărbătești", „paturi nupțiale închise", „pereche primejdioasă"[44]. Sentimentul este învăluit în imagine, fondul iese la suprafață, iar în energia primei impresii există numai un conținut nud, dar viu, mobil, spiritual. Construcția simplă și armonioasă, ca a unei propoziții științifice, sentimentul prins puternic în lucruri, fondul învăluit în imagini, precizia și măsura însoțite de energie, grația și amabilitatea unite cu noblețea și puritatea sentimentelor transpun în compoziție armonia aceea intelectuală și morală, care există în liniștitul suflet al poetului. Te cuprinde o satisfacție mai mult decît estetică: acea liniștire deplină a tuturor facultăților tale, care zămislește în suflet perfecțiunea. Perfecțiunea aceasta a omului nu este aici abstractă și idilică, ci operativă și informativă, căci îl informează pe artist despre el însuși: îi dă inspirației propriul lui chip. Parini o numește nu numai virtutea sa, ci și geniul său. Să examinăm acum poezia *Căderea*. Bătrînul poet cade pe străzile orașului Milano: un om milos aleargă, îl ridică, se înduioșează de sărăcia lui, îi dă sfaturi, pe care cel căzut le respinge supărat. Toate

---

[44] *Sul vestire alla ghigliottina (Despre îmbrăcatul după moda ghilotinei)*, 86, 99, 23.

acestea aduc aminte de *Soarta* lui Guidi[45]. Și acolo, Guidi rezistă la amenințările și la ademenirile Soartei. Simți însă în poezia lui ceva care aduce a triumf și a prefăcătorie, înapoia artistului nu se găsește omul. Marea preocupare a lui Guidi este aceea de a înfățișa într-o formă epică vicisitudinile istoriei omenești, așa că își umflă obrajii și, obosit, scoate aburi pe nări ; caută un element eroic, care nu există în sufletul său, și descoperă giganticul și emfaticul, nu atît în fraze, cît în concepție. Aici, întîmplarea este redusă la dimensiunile celei mai obișnuite vieți. Nu este nevoie de un suport mitologic ; interesul stă în întregime în motivele lăuntrice și naturale. Efortul nu este de a altera și de a mări dimensiunile, pentru a face senzație, căutînd o deșartă aparență de măreție, ci de a le micșora după măsura adevărului. Parini se arată prea puțin mare și de aceea este într-adevăr mare, este un erou fără s-o știe, amestecat cu modestie în mulțime. O virtute singulară, care iese în relief, cum este aceea a lui Aristide, te plictisește ; și este de nesuferit acel om virtuos, care-și predică și-și exagerează virtutea. Cel mai mic semn de orgoliu ori de emfază micșorează efectul, tocmai fiindcă îl caută. Impresia adîncă pe care-o face oda aceasta se naște din măsura desăvîrșită a sentimentelor și a cuvintelor. Cel care-l ridică de jos nu este un nerușinat demon ispititor, ca Soarta lui Guidi, nu este lașul idealizat pentru a se obține o antiteză ; dimpotrivă, este el însuși un om virtuos, plin de milă față de o nenorocire, respectuos, prețuitor al talentului. Ești atît de mare, spune el, și nu ai încă o „amărîtă de trăsură“, care să te apere cînd „străbați drumurile“. *Ce mîndru suflet !*

Ed ecco il debil fianco
Per anni e per natura
Vai nel suolo pur anco
Fra il danno strascinando e la paura ;

---

[45] Alessandro Guidi (1650—1712), poet minor, originar din Pavia, autor al poemului *Endimione* (Endimion).

Nè il si lodato verso
Vil e cocchio ti appresta,
Che te salvi a traverso
De'trivi dal furor della tempesta.

Sdegnosa anima ! prendi,
Prendi novo consiglio,
Se il già canuto intendi
Capo sottrarre a più fatal periglio.

(Și iată cum, cu umeri gîrboviți
De ani și de fire,
Mergi încă pe pămînt, tîrîndu-te
Printre pagube și spaime ;

Iar atît de lăudatele-ți versuri
Nu-ți fac rost de o amărîtă de trăsură
Care să te apere, cînd străbați drumurile,
De furia aprigă a furtunii.

O mîndru suflet ! Ia,
Ia o nouă hotărîre,
Dacă te gîndești să cruți
Capul încărunțit de o primejdie încă și mai cruntă.) [46]

Consilierul acesta gratuit nu este cinic și nici ironic, nu este deosebit de rău, ci, dimpotrivă, este croit din stofa oamenilor virtuoși, dar dintr-o stofă ordinară, este virtuosul „pînă la un anume punct", înzestrat cu virtutea aceea relativă, destul de înclinată către compromisuri, care este virtutea majorității. Admiră sufletul mîndru al lui Parini, îi proslăvește poezia, dar îl îndeamnă ca, pentru a scăpa de sărăcie, să facă la fel cu ceilalți, să se împace cu temperatura comună. Demnitate, da, are el aerul de-a spune, dar dacă în urma unei căderi poți să-ți spargi capul cărunt, o trăsură nu aduce nici un rău și face cît demnitatea ta. Aceasta este esența

[46] *Căderea*, v. 33 și urm.

spuselor sale. Şi, departe de a-şi închipui că-l insultă pe Parini, îl măsoară cu propria lui măsură. În mînia lui, Parini lasă să-i scape un : „cine eşti tu ?" şi te aştepţi la o furtună ; imediat, însă, se corectează şi ia tonul just. Rănit în el nu este orgoliul, sentimentul acela dantesc al unei măreţii proprii, care să te deosebească de ceilalţi, ci dreptatea, adică măsura, puterea aceea de a vedea proporţiile cuvenite şi de a da fiecărui lucru valoarea pe care o are. Celălalt nu este arogant ori temerar, ci este nedrept : „Eşti omenos, dar nu şi drept". Parini nu-i critică sufletul, iar nedreptatea ce i se face nu-l orbeşte pînă-ntr-atît încît critica să-i devină nedreaptă, aşa că-i recunoaşte celuilalt bunătatea şi îl numeşte „omenos". Aceeaşi dreptate şi aceeaşi măsură se află în felul în care se judecă pe sine însuşi : există acolo şi demnitate, şi modestie. Cine cere nu săvîrşeşte o josnicie şi cere chiar el, dar „cît trebuie şi cu măsură, şi cu ţinuta nobilă". Şi nu spune *eu,* nu se înalţă pe piedestal : aceasta este datoria oricărui „bun cetăţean". Refuzul şi uitarea de sine nu tulbură seninul echilibru al spiritului său : rămîne acelaşi, „statornic".

Nè si abbassa per duolo,
Nè s'alza per orgoglio.

(Durerea nu-l doboară,
Mîndria nu-l înalţă.) [47]

Se îndepărtează „privind pieziş", nu fiindcă ar avea ceva cu celălalt, căci, dimpotrivă, îi este „recunoscător", ci fiindcă dispreţuieşte sfatul, iar ultimul sentiment care-l însoţeşte pe drumul către casă este o mulţumire ce izvorăşte nu din răzbunarea amorului propriu, ci din împlinirea datoriei, „fără remuşcări". Simţi omul care a refuzat s-o elogieze pe Maria Tereza, spunînd că aceasta nu-şi făcuse decît datoria. Echilibrul moral de-

---

[47] *Căderea,* v. 97—98.

vine și echilibrul artistic. Există, în toată poezia, impresia de limită, o anume firească delicatețe a conceptelor, a imaginilor, a sentimentelor, așa că nimic nu se revarsă, iar fiecare lucru se află la locul său. Idealul antic, acel *ne quid nimis* [48], este atins. Totul este măsurat și de aceea totul este adevărat, fiindcă măsura este adevărul lucrurilor, iar aici nu este adevăr artificial ori abstract, este adevăr viu, căci este înnăscut și substanțial, este omul în artist : este modul său de a concepe și de a simți.

Acesta era omul, pictor predestinat al vechii societăți italiene. Cînd a pătruns în sălile aurite și a asistat la nobilele orgii, gratificat cu surîsuri care coborau pînă la el din Olimp, copistul pedagog s-a ales cu imagini și cu impresii de neșters. Pedagog disprețuit, a făcut din slujba aceea piedestalul și răzbunarea sa și s-a alăturat nobilimii aceleia mai mult infatuată decît insolentă și a urmărit-o pas cu pas, în toate ceasurile zilei, cu lecțiile lui, dar tot cu zîmbetul pe buze. Așa s-a născut *Ziua*.

A fost însă o răzbunare pe măsura lui. Subiectul s-a lărgit și s-a purificat treptat. Se simțea mai sus decît toată lumea aceea contemporană lui. A fost cu gîndul la artă, a privit spre viitor : restul i-a părut foarte mărunt.

Abundau poeții satirici. Erau la modă. Existau Goldoni și Passeroni, existau frații Gozzi, exista Pietro Verri, existau Martelli și abatele Casti. Toți atacau vechea societate, dintr-o pricină ori dintr-alta, pe fragmente. Exista un întreg material, mai mult sau mai puțin elaborat. Lipsea artistul. Iar cînd a apărut *Dimineața* s-au înclinat cu toții. Se ivise artistul.

Laudele au existat din belșug. Era preamărit versul acela alb, iar Frugoni a ajuns să spună : „Să mă bată Dumnezeu ! Îmi dau seama astăzi că n-am știut niciodată să fac versuri albe, deși treceam drept mare meșter“ [49].

[48] Ce e mult nu e bun (lat.).

[49] Francesco Reina, *Vita di Giuseppe Parini*, Opere, I, p. XVI.

Alții lăudau noutatea invenției, didactică și dramatică, adaptată la satiră : ceea ce părea a fi un gen nou. Nu izbuteau să se dezbare de forme.

Ce se afla deci în *Dimineața*, și în *Amiaza* apărută cu doi ani mai tîrziu, pentru a-i pune în umbră pe Goldoni și pe Passeroni, pentru a întuneca gloria *Discursurilor*, a *Femiei* și a *Marfisei*? Se afla omul. Aceasta era noutatea.

Vechea societate și Parini se aflau într-adevăr în antiteză. În formele cele mai simple, Parini înfățișa o întreagă lume interioară : inteligență, credință și sentiment. Societatea aceea înfățișa o formă fastuoasă, dar goală : așa erau oamenii ei, artiștii ei, instituțiile ei, literatura ei. Pentru a-și da un aer nou, vechea societate lustruită se franțuzise, împrumutînd mòdele, nu ideile. Într-o asemenea societate, pompa aceea a formelor, aliată cu atîta frivolitate a conținutului însemna o ironie inconștientă. Iar frivolitatea devenea cu atît mai evidentă, cu cît formele erau mai pompoase. Ironia nu se află în forme, ci în importanța pe care le-o dă acestora omul, ca și cînd în ele s-ar găsi întreaga esență a vieții. Și așa stăteau pe atunci lucrurile. Formele erau o problemă capitală. Exista o artă de a vorbi fără să te gîndești și de a poetiza fără poezie. Contrastul dintre o atare denaturare a formelor și o atare vacuitate a conținutului înfățișa fizionomia acelei decadențe, era ironia.

Ironia aceasta nu poate fi surprinsă în adîncime și simțită în amărăciunea sa decît de cel care are viu sentimentul demnității umane și care îi dă conținutului toată acea importanță pe care o neagă formelor, conținutul fiind în sufletul său nu numai știință, ci și religie, admirația și dragostea lui. Iar omul acela era Parini. Ceilalți poeți satirici vedeau și ei contrastul, dar ca pe un accident, amestecat cu atîtea altele. Surprindeau fața exterioară în aparențele ei ridicole și grotești și rezulta

o caricatură izvorîtă din sarcasm, din reflecții, din sentențe, din obscenități, din bufonerii, din exagerări retorice. Înzestrați cu vederea aceea superficială a secolului cicisbeilor, al crinolinelor, al trenelor, găseau cu ușurință material pentru reflecții comice și satirice, lăsînd să se vadă mai curînd un produs al spiritului lor, iar nu însăși societatea, care să se miște singură, ca un tot organic. Fața aceea exterioară este lipsită de sufletul, de ideea fundamentală și generatoare care a produs-o. Vezi o varietate de fenomene, strînse întîmplător laolaltă, cum veneau în vîrful peniței. În contrastul acela, Parini vede defectul care le explică pe toate celelalte, concepția care a zămislit și a dezvoltat societatea aceea și din care iau naștere toate fenomenele acelea. În forma ei, concepția aceea este ironie, o seriozitate formală care se dovedește falsă, alături de conținut. Iar ca s-o arate că e falsă, Parini nu are nevoie să adauge nimic de la el, ajungîndu-i reprezentarea ei nudă și directă. Ironia nu o caută în spiritul său, o găsește acolo, în însuși sînul societății, sufletul ei și explicația ei. Ironia pariniană, atît de proslăvită și atît de puțin studiată, este deci o ironie obiectivă și substanțială, ideea însăși a acelei societăți în forma ei, adică în acea contradicție dintre a părea și a fi, dintre deșertăciunea formei și nulitatea conținutului. Iar ironia trebuie căutată nu în accesorii, în fraze, în reflecții și în sentențe, ci în forma generală a compoziției, căci ironia nu înseamnă aici o întîmplare sau alta, ci totul, ba chiar spiritul care pune totul în mișcare. Ea se află în pompa epică a reprezentării, în aplicarea la viața aceea îngîmfată și frivolă a formelor lui Vergiliu și ale lui Homer. S-a spus că ar fi vorba de un gen nou. Dar este vechi de cînd lumea. Este războiul șoarecilor și-al broaștelor, o contrafacere a formelor homerice, este *La Moscheide*, a lui Teofilo Folengo, este substanța naturală a satirei, cînd forma nu mai corespunde spiritului, iar contrastul este cunoscut conștiinței universale. Atunci, nu mai este nevoie decît să-l arăți : societatea vorbește prin ea însăși. Pompa aceea epică nu este un desfrîu al

spiritului, o umoristică formă subiectivă și, cu atît mai puțin, un seicentism ; este realitatea însăși, lucrul însuși, deci seriozitatea reprezentării corespunde seriozității ce se punea în acele forme sociale, în acea artă a vieții. Parini adaugă de la el relieful, și nu îl caută în sufletul său, ci în societate însăși, căci pentru a-l obține i-ajunge să o zugrăvească și să o situeze în așa fel încît contrastul să iasă cît mai în evidență. Identificat cu subiectul care trăiește acolo înlăuntru, atinge unitatea și simplitatea de compoziție care înfățișau idealul lui Horațiu. Există o ordine exterioară și mecanică, un fir cronologic, în care se desfășoară toată seria aceea de îndeletniciri frivole. Dedesubt, există însă o ordine organică, o idee unică potrivit căreia se desfășoară o atare varietate de material și care dă întregului o fizionomie unică și proprie.

Prin natura sa, orice creație își are virtutea și defectele ei. Sînt defecte fără legătură cu artistul, ci fatale, inerente creației. Creația aceasta are și ea defectul calităților sale. Înainte de orice, nu este vorba de o acțiune, ci de o descriere. Nu este vorba de un erou, ale cărui teribile isprăvi să fie povestite în chip ironic, ca în cazul lui *Don Chischiotte*, ori al lui *Baldo*, al lui Folengo. Este o societate descrisă, nu creată. Este descrisă cu o unitate atît de severă și de strînsă, cu o asemenea egalitate de ton, încît unitatea devine uniformitate și te cuprinde oboseala. În zadar luptă poetul din toate puterile lui împotriva fatalității subiectului. În zadar dramatizează, creează episoade, plăsmuiește povestiri : nu-i este cu putință să lupte cu natura lucrurilor : și nu izbutește să scoată din descriptiv efectele puternice care sînt proprii poemelor narative. Viața unui conte de Culagna, sau altceva asemănător, ar fi fost o creație mai populară și mai atrăgătoare, adevăratul poem al noii literaturi. Carlo Gozzi a făcut proba cu *Marfisa*[50] și a ieșit o nenorocire. Este însă zadarnic să fantazăm asupra

---

[50] Aluzie la poemul *Marfisa bizzarra (Marfisa cea năstrușnică)*, satiră a lumii moderne și a gîndirii iluministe. Carlo Gozzi l-a terminat în anul 1768.

a ceea ce-ar fi putut face un artist. Ca să nu mai spunem că poeme narative Italia avea din belşug. Iar *Ziua* a rămas unică.

Ironia pariniană nu este numai profundă, ca un fapt intelectual, ci şi sentimentală. Iar în aceasta stă originalitatea sa. La scriitorii italieni ai renaşterii ironia este un fapt pur intelectual. Este spiritul adult care, în numele artei şi al culturii, se distrează pe seama ignoranţei şi a superstiţiei populare. Este contrastul dintre inteligenţa trezită la viaţă a claselor culte şi credulitatea claselor ignorante. Este conştiinţa forţelor naturale şi umane în opoziţie cu supranaturalul, cu miracolul, cu magia, cu fantasticul. Era o ironie veselă şi sceptică, lipsită de caracter moral. Inteligenţa se dezvolta, iar caracterul se înjosea. După Conciliul de la Trento ipocrizia ajunsese fizionomia permanentă a societăţii italiene. Iar ipocrizia înseamnă falsitate : una crezi şi alta faci. Lipseau energia interioară, conştiinţa demnităţii umane, simţul moral. Ironia pariniană înfăţişează tocmai trezirea simţului moral. Ironia lui Ariosto este o revendicare intelectuală. Ironia pariniană este o revendicare morală. La unul, arta şi cultura înseamnă totul ; lipseşte omul. La celălalt, omul este temelia. Ironia celui dintîi este superficială şi veselă, căci este sceptică. Ironia celui de-al doilea este profundă şi tristă, căci este credincioasă. La primul, simţi că renaşte inteligenţa ; la ultimul, simţi că renaşte conştiinţa. Ridicolul şi grotescul nu-l fac pe Parini să rîdă, ci-l întristează, căci, sub josnicia caracterelor, el vede falsitatea şi pervertirea morală. Simte că este jignit în el omul, iar omul îi dă artistului fizionomia sa. Declamaţiile filozofului carnivor împotriva ucigătorilor de animale, episodul *Căţeluşii*, acea necontenită trimitere la virtuţile antice a nepoţilor corupţi, sînt pline de melancolie. Sentimentul nu iese la suprafaţă, nu este de loc ostentativ, ba, dimpotrivă, zace la fund, sub un înveliş comic. Parini este ca un om căruia îi sîngerează inima şi care vrea să pară vesel. Tocmai fiindcă este în stare să-şi stăpînească sentimentul, ironia este posibilă şi nu devine o indecenţă şi o

disonanță. Ceea ce el izbutește pe deplin, ajutat de acel lăuntric echilibru al facultăților, care îi dă o stăpînire desăvîrșită asupra mișcărilor și asupra impresiilor sale. Nici o mirare nu intervine acolo unde sentimentul, îndelung stăpînit, țîșnește la suprafață, ca în versul :

Stallone ignobil della razza umana ;

(Armăsar mîrșav al neamului omenesc ;) [51]

ori ca în versul :

Che poi prosteso il cieco vulgo adora.

(Pe care apoi, prosternat, vulgul cel orb îi adoră.) [52]

Uimitoare este liniștea aceea interioară, care exclude orice răutate și orice aluzie la vreo persoană, orice exagerare și orice ostentație, și care îi dă o vedere limpede și dreaptă a lucrurilor, ținîndu-l la o înălțime unde nu-l mai ajung nici vulgaritatea burlescului, nici asprimea sarcasmului. Înalta perfecțiune a omului este aici o înaltă perfecțiune a unui artist ; o armonie a ideii și a expresiei, care este idealitatea formei : o idealitate vie, căci își are rădăcina în om. Perfecțiunea artistică transmite întregii compoziții un aer de seriozitate și de superioritate, de parcă te-ai afla în fața unui mare senior înmănușat care nu-ți îngăduie să rîzi, nu admite să te superi și te ține la respect. Atît de desăvîrșit executată, concepută și simțită în chip atît de just, ironia aceea te îngheață și nu-ți pare să fie o glumă, ca viața lui Mecena [53] ori a lui Cicero [54], ci te îndeamnă la reculegere și la meditație. Este vorba de un om care nu-și îngăduie vorbe de duh, care nu glumește niciodată și cu care nu se glumește ; rîsul lui îți încrețește fruntea.

[51] *Il Mattino (Dimineața)*, 291.
[52] *La Notte (Noaptea)*, 816.
[53] A lui Cesare Caporali.
[54] A lui Gian Carlo Passeroni.

Așa a țișnit cel dintîi cuvînt al noii literaturi. Ori, mai bine spus, așa a reînviat cuvîntul. Era ușuratec, zornăitor, prefăcut și gol, o imagine a vechii societăți, un mormînt fastuos. Parini îi dă un conținut, îl umple de sensuri și de subînțelesuri și îl lucrează, și-l ciocănește, și nu-l lasă pînă nu devine ductil și transparent, așa cum îi stă pe suflet. Cuvîntul iese eliptic, încărcat de gînd și de sentiment, rotunjit, așezat într-o ordine nouă, biruit de conținutul despotic. Simți în armoniile acelea muncite truda artistului pe marginea unui material cu totul vlăguit. Ţintește să-i injecteze sînge, să-i dăruie virilitate. Cuvîntul acela atît de curgător, de molcom, de lînced, de manierat, țîșnește în afară cu trudă și recălit, răzbunător, și însoțește cu ironia lui vechea societate, de care a dat divorț. Deprins cu elogiul, laudă încă, laudă tot timpul și nici o critică nu poartă în ea nemăsuratul dispreț care se află în lauda aceea, unde găsești un cuvînt nou, în legătură cu o societate veche, un cuvînt puternic, în legătură cu o societate castrată. Calitatea cuvîntului dezminte lauda și dezvăluie ironia. La Goldoni, la Passeroni, la Casti, la Carlo Gozzi și, în parte, chiar la Gaspare Gozzi, cuvîntul rămîne vechi, neîngrijit, excesiv, curgător, asemănător încă prea mult cu societatea pe care toți aceștia voiau să o critice. Aici își are, într-adevăr, începutul noua literatură. Fiindcă, aici, om nou și conținut nou înseamnă cuvînt nou ; renaște arta.

Idealitatea aceasta a formei în desăvîrșita ei armonie își are însă păcatul ei originar. Simți acolo singurătatea omului între societatea veche și societatea nouă, tăcerea cabinetului de lucru, studierea și imitarea celor vechi, și nu-ți dai seama cum se face că armoniile acelea te izbesc în ureche, ca niște amintiri tulburi, și te gîndești la Horațiu. O asemenea desăvîrșire îți este suspectă, căci simți prea mult pila, iar în truda aceea nu vezi un rezultat colectiv, ci puternica energie individuală. Cînd îi citești pe Voltaire sau pe Rousseau, surprinzi acolo societatea franceză în mișcarea ei, și limba lui Racine și a lui Bossuet, și drumul pe care l-a străbătut. Aici

afli munca personală a unui om solitar, nu îndeajuns de impresionat de viaţa comună şi retras prea mult în sine şi în cărţile sale. Reprezentării sale îi lipseşte prospeţimea şi candoarea unei impresii naive şi imediate, aerul acela de modern şi de contemporan, pe care-l descoperi nu pe culmile Parnasului, ci în mijlocul societăţii. Goldoni şi Beccaria sînt mai moderni în neglijenţa lor, decît Parini în perfecţiunea sa. Admirabilul bun simţ, fireasca măsură a spiritului său nu-i îngăduie niciodată să depăşească limita, îl fixează în real ; nu simţi totuşi adevărata realitate, contactul acela imediat cu natura şi cu oamenii, căci gîndul lui este exprimat după o îndelungă elaborare de forme şi de reminiscenţe şi îşi pierde spontaneitatea. Povestea lui cu Amor şi cu Himeneu[55] este ingenioasă ; prefer însă prospeţimea unei scene cu cicisbei, din Goldoni.

Literatura renaşte cu două defecte originare. Pe de o parte, ca reacţie împotriva formei goale, se dă prea multă însemnătate conţinutului şi, chiar dacă se cîştigă în seriozitate, rămîn firave sentimentul pur al artei, ingenuitatea şi spontaneitatea primei inspiraţii. Iese la iveală o literatură elaborată pe înaltele culmi ale inteligenţei, nu ieşită din popor, nu coborîtă în mijlocul poporului. Pe de altă parte, ca reacţiune împotriva franţuzismului, se leagă de trecut, şi, din antipatie pentru modern, îţi reproduce anticul. Renaşte, reflectată şi clasică.

Chiar dacă lasă mult de dorit ca artă, literatura aceasta are însă mîndria de a fi pus temeliile. A refăcut omul, a reînnoit conştiinţa, a reclădit lumea interioară, prăbuşită între scepticismul unora şi ipocrizia altora. Părintele acestei literaturi este Giuseppe Parini, al cărui elogiu poate să fie făcut într-o singură propoziţie : omul valora în el mai mult decît artistul.

În Italia, lumea morală este atît de imperfect restaurată încît elogiul acesta o să pară meschin. Sîntem

---

[55] *Il Mattino (Dimineaţa)*, 313 şi urm.

încă ai veacului al șaisprezecelea ; ne păstrăm admirația pentru forțele intelectuale, pentru artă, pentru cultură, pentru știință, la fel cum înainte era admirată forța. Este același cult al forței, mai mult sau mai puțin purificat. Valoarea morală a omului ne pare aproape un accident în istoria lui, iar, deseori, punem cutezanța și talentul mai presus de modesta frumusețe și demnitate a vieții. Omul întreg ne scapă. Ne ținem de abstracțiuni. Separăm omul de artist și de omul de știință. Iar omul ne pare a fi un nimic, indiferent dacă e bun sau rău. Cultul forței goale corespunde cultului vorbei goale. Și tocmai idolatria aceasta a pierdut Italia. Chiar și astăzi, acesta este cancerul care roade rasa latină în plină înflorire a culturii. Forța este un mijloc și nu un scop, iar cînd sufletul este gol, cînd în el nu se află nimic nobil de realizat, forța aceea lipsită de conținut se descompune și se sleiește, pentru ca, o dată cu trecerea timpului, să nimicească, împreună cu omul, și arta, și știința. Cu această idolatrie e limpede că nu poate fi înțeleasă niciodată măreția lui Giuseppe Parini și că elogiul meu trebuie să le pară multora aproape o ironie. Cine crede însă că restaurarea în conștiința italiană a lumii interioare, a patriei, a libertății, a umanității, a acelei întregi lumi morale pe care obișnuim să o personificăm prin Dumnezeu, era și este încă baza regenerării noastre, acela, zic, îl va înțelege pe Giuseppe Parini. Și va vedea în el cum, alături de artist, se naște iarăși omul, un om încă și mai desăvîrșit decît artistul, iar sub ironia artistului va simți singurătatea și melancolia omului. Cu cît îl privesc mai mult, cu atît îmi pare mai frumoasă această armonică imagine a omului, atît de simplă și de sinceră în măreția ei morală, și mă înclin cu respect în fața acestui prim om al noii Italii, atît de lăudată și încă de-abia schițată.

Formă petrarchescă

Putem acum să deschidem, *Canțonierul*, să îl deschidem chiar la întîmplare. Așa cum gîndurile și sentimentele trăiesc fiecare prin sine însuși, și nu ca părți desprinse dintr-un proces intrinsec, tot astfel și fiecare poezie e un întreg inteligibil în sine însuși. Puteți să citiți *Canțonierul*, sonet cu sonet, întocmai cum ați citi *Cugetările* lui Pascal, cugetare cu cugetare. Ar fi și greu să-l citiți în alt fel și, cum se spune, pe nerăsuflate; fiindcă, neexistînd nici varietate de subiecte, pentru a vă trezi curiozitatea, nici o adevărată succesiune istorică, pentru a vă ține cu sufletul la gură, într-o așteptare plăcută, ați lăsa repede cartea din mînă, din pricina oboselii. E bine, mai ales, să nu vă opriți la primele poezii și să nu lansați imediat propria judecată, acestea fiind cele mai slabe din toată culegerea, compuse probabil mai tîrziu, în chip de introducere. Ușa e urîtă, dar clădirea este frumoasă; iar dacă, o cititori, vă dă inima ghes să pătrundeți înăuntru, vreau să vă însoțesc și să vă slujesc drept călăuză.

Vom găsi sonete, canțone, balade, madrigale, sestine. La poeții dinaintea lui există o mai mare varietate de versuri și de metri, așa, la voia întîmplării, fără nici o determinare; la cei care i-au urmat, au apărut forme lirice noi, unele duse la perfecțiune. Sonetul și canțona pot fi socotite sîmburele tuturor acestor forme, iar la Dante și la Petrarca ele au o expresie desăvîrșită.

Sonetul este forma elementară a poeziei moderne. După ce-a fost vreme îndelungată un fel de maladie poetică, un meșteșug al unor pierdevară, astăzi începe să dea înapoi, devenind o rară și pură formă de imitație: ceea ce nu i-a împiedecat pe străini ca, vreme de un secol, măcar, să continuie a ne numi „sonetiștii". Întocmai cum pictorul nu izbutește să surprindă decît un singur fapt dintr-o serie întreagă de fapte, iar din faptul acela un singur moment, sonetul se apropie de

artele spațiale și poate înmănunchia, ca într-un tablou, amănuntele unui gînd ori ale unei imagini unice, reușind să înfățișeze simultanul mai bine decît succesivul. Există în viață impresii ori apariții fugare, care țin o clipă și trec ; trec pentru totdeauna, dacă poetul nu le prinde din zbor și nu le fixează. Cam acestea sînt și temele sonetelor petrarchești : paloarea, cîntul, plînsul, îmbujorarea chipului, o atitudine sau alta a Laurei, un gînd pătrunzător, o emoție neașteptată. În curgerea imaginilor ce-i trec prin față există cîte una care face o impresie mai vie asupra poetului și numai ce-l vezi că-ți înseilează cele patrusprezece versuri ale ei. Sonetul este o formă cum nu se poate mai potrivită pentru geniul său. Impresiile lui volubile, fără premize și fără consecințe, își găsesc expresia adecvată în totalitatea aceea închisă în ea însăși, care se cheamă sonet și este poemul de un sfert de oră.

În forma aceasta elementară, gîndul este parcă ascuns încă în găoacea lui ; uneori, inima este însă prea plină și vrea să dea peste răscoale ; gîndul de care vorbeam vrea să iasă, să iasă în întregime. Atunci, puținătatea sonetului nu mai este de-ajuns ; iar poetul se-apucă de canțonă, formă nobilă și amplă, de care sînt demni numai cei care au sufletul elocvent. Aceasta este forma epică a liricii, foarte liberă în măsuratele ei intervale și se poate preta la tot felul de subiecte, trecînd printr-o lungă scară de tonuri, de la maestos pînă la dulce și la grațios, și schimbîndu-se după vremuri. Iar Petrarca, autor al celor mai frumoase sonete ce pot fi citite în poezia italiană, nu e mai puțin strălucit în folosirea canțonei. Nu la fel de fericit a folosit însă balada, madrigalul și sestina. În legătură cu cele două prime forme, nu existase pînă atunci nici o concepție clară, dar ele nu au nici la el o rațiune de a fi. Balada este un fel de embrion al canțonei, tinzînd către canțonetă și fiind plină de grație în contururile ei reduse. Petrarca ne-a lăsat

șase, din care două sînt pline de farmec [1], toate avînd o formă fixă, dar arbitrară. Nu s-a format o idee limpede nici măcar în legătură cu madrigalul, formă care la el este nedeterminată, căci uneori se apropie de baladă, alteori de sonet : cel care începe cu *Nova angeletta* [2] nu este lipsit de grație. Și nu a fost dată uitării nici sestina, care, în istoria formelor poetice, este ceea ce sînt prețiozitățile și subtilitățile în istoria gîndirii. Nu există nimic altceva care să ateste mai bine rafinamentul la care ajunsese poezia de dragoste, decît această formă dizgrațioasă, atît de afectată și de pretențioasă, dar nespus de săracă și de umilă. Așa stau lucrurile cu toți poeții : așa stau ele și cu Petrarca.

Sub toate aceste forme este însă ușor de recunoscut același om, mai ales după elocuție, după folosirea culorilor. Dacă a existat vreodată un poet în stare să reînobileze o limbă și o poezie, acesta a fost cu siguranță Petrarca, înzestrat cu o sensibilitate atît de aleasă. În limba italiană se simțeau încă feluritele elemente care o alcătuiau, adică latina, municipala, provensala. Petrarca a dezvoltat acel element cantabil și muzical care o constituie și a făcut din ea cea mai dulce dintre limbi. Condus de o ureche cum nu se poate mai fină, el biruie ceea ce este încă aspru și etimologic, cu ușoare schimbări eufonice ; și face lucrul acesta cu atîta siguranță și finețe de gust, încît de unde multe dintre cuvintele lui Dante par astăzi învechite, ale lui Petrarca sînt încă proaspete și tinere, de parc-ar fi fost create de-abia ieri. Refuză cuvintele și gîndurile comune, le caută cu

---

[1] Sînt cele care poartă numerele XI și LXIII și care încep cu ; a) *Lassare il velo o per sole o per ombra... / Să-ți lepezi vălu-n umbră ori lumină...* / și b) *Volgendo gli occhi al mio novo colore...* / Cînd ochii tăi mi-au cunoscut paloarea... /

Traducerea tuturor versurilor din *Canțonier* citate în eseul acesta aparține poetei Eta Boeriu (Vezi Petrarca, *Canțonierul*, trad. E. B., Editura Dacia, Cluj, 1974, 521 pp.).

[2] *Din ceruri o făptură îngerească.* Este cel de al treilea madrigal, care, în cadrul *Canțonierului* poartă numărul CVI. Vezi trad. cit., p. 176.

grijă pe cele care cuprind cele mai multe accesorii, excelînd mai ales în alegerea epitetelor și a verbelor. Năzuiește să cuprindă mult în puțin, să condenseze unele gînduri și imagini, care îți trec deseori prin față nu datorită cuvintelor, ci numai ca urmare a strălucirii și a grației tonului. Ca și în alegerea și în așezarea cuvintelor, este deosebit de ingenios și în structura versului, meșter atît de savant al melodiilor încît, adesea, în timp ce cuvîntul îți dă imaginea, melodia îți dă sentimentul, text și muzică, parcă. Nu vrea numai ca forma să fie frumoasă, din respect față de subiect, ci vrea ca ea să fie frumoasă prin sine însăși. Are idolatria cuvîntului, dar nu ca expresie a ideii, ci desprinzîndu-l de ea, luat în sine ca sunet, fiind foarte atent să despartă cuvintele nobile de cele de rînd, pe cele poetice de cele prozaice și să exprime totul cu eleganță și cu rafinament, întocmai ca un senior nobil care, chiar cînd vorbește despre lucruri vulgare, nu uită limbajul celor de rangul lui. Nu-l poți surprinde însă în haină de casă; n-o să-ți iasă niciodată în față altfel decît cu mănuși galbene și cu cravată albă. Cuvintele lui sînt toate cu blazon, toate numai nestemate; versurile lui, înainte de a ajunge la suflet, stăruie dulce în ureche. Și fiindcă forma acționează curînd asupra cititorilor, nu este de mirare că atîta desăvîrșire tehnică a generat, în primul rînd, un cult superstițios față de Petrarca, socotit vreme îndelungată îndrumătorul gustului public. Forma aceea frumoasă a fost desprinsă de fondul său, lucrată în sine însăși pînă în clipa cînd, devenind indiferentă față de conținut, s-a risipit într-o sonoritate goală. S-a născut de aici un gust artificial, bazat pe patru cuvinte, care au tiranizat Italia vreme îndelungată: puritate, demnitate, eleganță și sonoritate. Aici este toată arta poetică, aici este esența artei scrisului, profesată chiar și astăzi de cîțiva critici și scriitori, sub numele de stil literar.

Nu există nici o poezie a lui Petrarca atît de puțin importantă încît, în ce privește partea tehnică, să nu fie finisată pînă la desăvîrșire: chiar trivialitățile și absurditățile poartă în spate o mantie de purpură. Iar cînd

e vorba de un fond sărăcăcios, aceasta se reliefează cu și mai multă înfumurare ; așa încît criticii, situînd strălucirea artei nu în om, ci în veșmînt, au judecat drept foarte bune cîteva dintre poeziile lui vădit insipide sau absurde. În canțona metamorfozelor, despre care v-am mai vorbit, o înseilare de alegorii fără miez și fără sare, simțiți cu și mai multă putere în ureche huruitura versului, iar criticii aplaudă zgomotos. Vrea să spună că, preschimbat în ecou, a pornit rătăcitor și plîngînd :

Suflet pustiu (îmi amintesc) și sumbru,
ani lungi mi-am plîns amarnic îndrăzneala
gonind prin tainiți mute și străine.

Începutul este un *Arma virumque cano ;* al doilea vers este la fel de armonios ca și „Cînt armia cucernică și pe acel Căpitan" ; iar versul următor „Care-a dezrobit măreţul mormînt al lui Cristos" este frate bun cu ultimul vers petrarchesc, dovedind însă și mai puțină măreție, și mai puțină solemnitate. Ce înseamnă aceasta ? Este vorba de o formă sclipitoare, suprapusă ; este vorba de roșu de buze și de suliman, iar nu de acea sănătoasă și minunată culoare naturală, care vine din sînge, din lăuntrul organismului. Spunem : „Lacul este superb" și nu ne dăm seama că, tocmai fiindcă privim atît de mult lacul, înseamnă că fondul nu poate să fie cine știe cît de grozav. La fel este și efectul pe care-l produc poeziile neînsemnate ale lui Petrarca : rămîn în minte numai ca motive sau ca melodii, versuri și fraze deslînate, iar conținutul se pierde.

Aceasta este forma palavragiilor, a frazeologilor, a lăcuitorilor, care-și scuipă plămînii tot repetînd că în poezie forma este totul, iar conținutul nu are nici o valoare. Și fiindcă o extremă o atrage pe cealaltă, s-a ivit apoi cealaltă doctrină, care spune că, dimpotrivă, conținutul este totul. Despart conținutul și forma, de parc-ar fi vorba de o combinație chimică. Adevărul este că în Poezie nu există propriu zis nici conținut, nici

formă, și că, la fel ca în natură, ele se confundă între ele. Marele poet este cel care ucide forma, așa încît aceasta se identifică cu conținutul. Forma este oglinda care-ți îngăduie să treci imediat la imagine, fără să-ți dai seama că la mijloc se află sticla. La înălțimea aceasta au ajuns Homer și Ariosto ; Dante se apropie de ea și, deseori, o atinge ; Petrarca îi întoarce spatele, atunci cînd lustruiește și împodobește prea mult. Vreți deci să-l judecați cum se cuvine pe Petrarca ? Nu încape îndoială că în toate poeziile sale există aceeași poleială, dar că nu toate produc aceeași desfătare estetică. Iar deosebirea aceasta se naște în întregime din conținut, nu din conținutul luat în sine, în chip abstract, ci din conținut, în punctul și în modul în care el se oglindește în sufletul său. Aici forma își află izvorul, culoarea și rațiunea sa ; așa că, în loc de a privi la suprafață sau în fond, privim în sufletul poetului, centru dătător de viață pentru amîndouă.

Cine este cît de cît obișnuit cu Petrarca va gîndi : — Forma asta frumoasă nu este un simplu artificiu tehnic, o construcție mecanică făcută la rece și *a priori* ; este însă produsul sufletului său. El are o tendință inconștientă de a preschimba tot ceea ce i se oferă într-un element sensibil, sau, mai bine spus, ceea ce i se oferă în chip sensibil ; și are o tendință inconștientă de a înfrumuseța și de a înobila elementul acela sensibil. Are instinctul frumuseții ; melodia aceea, pe care o simțiți în versurile lui, îi răsună încă mai de mult în suflet, luminile acelea, măreția aceea, grația aceea, strălucirea aceea a elocuției, sînt reflexe ale luminii lăuntrice. Dacă meditează, gîndurile sînt luminate de imaginație ; dacă se vaită ori se bucură, emoția e preschimbată în imagine. Intimitatea și adîncimea sentimentelor nu intră în caracterul popoarelor primitive, cum nu intră nici în acela al copiilor ; nu intră în caracterul lui Petrarca, deși, și în privința aceasta, este cel mai aproape de popoarele adulte. Emoția și meditația se preschimbă la el în con-

templație. Aidoma acelui pictor care a îngenunchiat în fața unui sfînt Girolamo, pictat chiar de el, Petrarca rămîne ca vrăjit și fără ținere de minte în fața frumosului chip închipuit de el și spune : — Cît este de frumos ! Nu știi dac-o iubește mai mult pe Laura cea reală, ori pe frumoasa fantasmă care-i scînteiază în față sub numele acesteia ; dispus să se consoleze, dacă, în locul femeii iubite, poate să aibă veșnic în față fantasma aceea :

in tante parti e sì bella la veggio
che se l'error durasse, altro non cheggio

(și-atît de dulce-n toate-i văd candoarea
c-aș vrea să țină-o viață-ntreagă-eroarea.) [3]

Vă puteți da seama, deci, de impresia pe care citirea acestui poet o s-o facă asupra dumneavoastră. Rareori vă dau lacrimile, rareori lăsați capul în jos, gînditori, scufundați în abisurile inimilor dumneavoastră. Printre aceste vaiete de iubire pătrunde o seninătate statornică, elegantă, curată, orbitoare de-atîtea imagini, care te ține tot timpul în afară și te emoționează, e drept, dar cu blîndețe, fără să te tulbure. Să luăm un exemplu oarecare. Poetul vrea să spună că uneori îl încearcă unele dorințe senzuale. Un poet modern coboară imediat în adîncimea inimii sale și descrie felуritele fenomene care însoțesc acest sentiment. Petrarca aleargă imediat la imagine, face din acest sentiment un lucru sensibil. Dorințele carnale i se înfățișează ca o mare tumultoasă ; și se compară pe sine cu sărmanul cîrmaci care, trudit și sleit de puteri, își află în cele din urmă adăpost în port :

Non d'atra e tempestosa onda marina
fuggio in porto già mai stanco nocchiero,
com'io dal fosco e torbido pensero
fuggo ove'l gran desio mi sprona e'nchina :

---

[3] Canțona 17 (C XXIX), 38—39.

(N-a fost luntraş să fugă-n port, cînd creşte
vîrtejul negru-al undelor marine,
cum fug de sumbre gînduri şi de mine
eu însumi cînd dorinţa mă-mboldeşte)[4]

Sînt patru versuri admirabile. Cel dintîi, cu accentele acelea care izbesc în a şasea ori în a şaptea silabă, îţi sugerează parcă îngrămădirea valurilor ; al doilea, criticat pe nedrept de Muratori, cu vocalele acelea înghesuite unele într-altele, îţi sugerează frămîntarea şi neliniştea salvării ; acel *„fosco e torbido"*, acel *„mi sprona e inchina"* înfăţişează, singure, o întreagă descriere. Sigur că totul este un joc de imagini : emoţia este înfrînată, depăşită ; nu este vorba de o forţă misterioasă, care-ţi zguduie sufletul, ci de un chip frumos, care desfată închipuirea. Lucru cu privire la care cea de a patra[5] cantonă ne dă un exemplu încă şi mai clar !

Ne la stagion che'l ciel rapido inclina

(În asfinţit, cînd ceru'ntreg se-nclină.)

Ideea este că durerea poetului îndrăgostit nu-şi află niciodată alinare. În loc să-şi îndrepte privirea înlăuntrul său şi să exprime toate treptele şi înfăţişările durerii sale, poetul priveşte în afară şi face tot felul de comparaţii între starea sa şi cea a altor muritori. Bătrînica înapoiată la ea acasă dintr-un ţinut îndepărtat, după ostenelile zilei, găseşte seara odihna, în vreme ce eu, spune el, simt tocmai atunci cum îmi sporeşte durerea. Şi continuă, în chipul acesta, să se compare cu săpătorul, cu păstorul, cu navigatorii, cu boii. Fiecare strofă cuprinde una dintre comparaţiile acestea. Contrastul dintre liniştea naturii şi propria lui frămîntare, dintre caracterul finit al tuturor lucrurilor şi infinitatea

---

[4] Sonetul 118 (CLI), 1—4.
[5] Citat greşit. Este începutul celei de a cincea cantone (L). Vezi trad. E. B. p. 93.

propriului sentiment, este, bineînțeles, sfîșietor. Elementul comparat este însă cu totul secundar, iar esența cantonei se află în termenul de comparație. Poetul este atras în afară, către natură, întocmai ca albina către floare, și zăbovește acolo, și se desfată ; ai spune că durerea îi slujește drept pretext pentru a descrie ceea ce se petrece în jurul lui. Zadarnic țipă cît îl ține gura :

Perchè di e notte gli occhi miei son molli ?

(De ce-mi sînt umezi ochii zi și noapte ?)[6]

Vă dați seama că ochii aceia trebuie să fie cîndva și uscați, măcar în clipa în care spune despre ei că sînt umezi ; fiindcă, văzînd cu cîtă satisfacție îți înfățișează frumusețea acelor priveliști, are exact aerul unui om care, văzînd întîmplător o priveliște frumoasă, își șterge ochii și se uită. Durerea sa este sinceră, dar este distrată și domolită. Din care pricină, cantona aceasta a rămas celebră, nu ca o manifestare de durere, ci ca o urzeală de descrieri pline de farmec. În deosebi descrierea bătrînicii rătăcitoare, ca și aceea a păstorului, se situează, prin grația și prin simplicitatea lor, printre cele mai fericite realizări din poezia italiană :

Ne la stagion che'l ciel rapido inclina
verso occidente e che'l di nostro vola
a gente che di là forse l'aspetta ;
Veggendosi in lontan paese sola,
la stanca vecchiarella pellegrina
raddoppia i passi, e più e più s'affretta ;
e poi cosi soletta
al fin di sua giornata
talora è consolata
d'alcun breve riposo, ov'ella obblia
la noia e'l mal de la passata via.

---

[6] Aceeași cantonă, v. 62 (Trad. Șt. C.).

(În asfințit, cînd ceru-ntreg se-nclină
către apus și ziua noastră zboară
spre alt tărîm ce poate-i duce dorul,
văzîndu-se la margine de țară
și singură, bătrîna pelegrină
și mai grăbită-ntinde-n mers piciorul ;
dar cînd își frînge zborul
ziua-n amurg și moare,
trudita călătoare
se mîngîie cu gîndul c-o așteaptă
odihna nopții dulce ca o șoaptă.) [7]

Iar strofa a treia :

Quando vede'l pastor calare i raggi
del gran pianeta al nido ov'egli alberga
e'mbrunir le contrade d'oriente,
drizzasi in piedi, e co l'usata verga,
lassando l'erba e le fontane e i faggi
move la schiera sua soavemente ;
poi lontan da la gente,
o casetta o spelunca
di verdi frondi ingiunca ;
ivi senza pensier s'adagia e dorme.

(Păstoru-n munți, cînd vede că se-ngînă
ziua cu noaptea și-n adînc coboară
lumina ce-a sclipit biruitoare,
lăsînd în urmă fagi și limpezi unde,
își ia toiagul și din spate-și mînă
cu dulce șuier turma de mioare
și-apoi, pe sub umbrare,
cu frunze-și netezește
culcușul și-odihnește
la adăpost de gînduri și de lume) [8]

---

[7], [8] *Canțona* 5 (L) strofele 1 și 3.

O asemenea durere estetică, ce-și tempereaza emoția în imagini, este evidentă mai ales atunci cînd poetul și-o înfățișează pe Laura care plînge și, bineînțeles, nu de bucurie. Laura plînge și plînge amarnic ; dar la ce se gîndește poetul ? Poetul gîndește : — Cît de frumoase sînt lacrimile acestea ! Chipul ei este fără viață și palid ; cîtă grație însă în paloarea aceasta ! Este o compătimire nobilă, o durere însoțită de grație. Tînguirile ei sînt amare ; dar cîtă dulceață în aceste plînsete ! În entuziasmul său pentru frumusețea nemaiîntîlnită a Laurei, poetul cheamă natura să o contemple. Îndrăgostindu-se de ceea ce vede, cerul se înseninează ; aerul toropit de-atîta dulceață rămîne neclintit, atent la spectacol ; nu se zărește nici măcar o frunză mișcîndu-se pe ram :

L'atto d'ogni gentil pietate adorno
e'l dolce amaro lamentar ch'i'udiva
facean dubbiar se mortal donna o diva
fosse, che'l ciel rasserenava intorno

ed era il cielo a l'armonia si intento,
che non si vedea'n ramo mover foglia ;
tanta dolcezza avea pien l'aere e'l vento !

Nè sì pietose e sì dolci parole
s'udiron mai, nè lagrime si belle
di sì belli occhi uscir mai vide il sole.

(Mîhnirea-adîncă pe-al ei chip răsfrîntă
și dulce-amarul vaer lung de plîngeri
în cumpeni mă țineau ; femeie-ori înger
văzduhul în azur îl învesmîntă ?) [9]

Și ceru-i bea cu-atîta sete cîntul,
c-o frunză nu mișca pe ram ; dulceața
umplea văzduhul pînă-n zări și vîntul. [10]

---

[9] Sonetul 124 (CL VII).
[10] Sonetul 123 (CL VI).

Nici vorbe-n plîns mai dulci și mai duioase
nu mi-a fost dat s-aud și nici sub soare
să văd vreodată lacrimi mai frumoase.) [11]

Este evident că, în loc să se concentreze, poetul privește în jurul său ; în loc să înalțe natura pînă la un sentiment, concentrează sentimentul în natură. Soarele, martor tăcut al istoriei omenești, soarele, care încă nu văzuse curgînd lacrimi atît de frumoase din ochi atît de frumoși, înfățișează o imagine fastuoasă, care dă proporții magnifice lacrimilor acelora ; poetul uită bătăile inimii, disonanțele conștiinței, și se rotește ca un fluture în jurul luminii imaginii. Aceasta este tendința lui ; aici se află sinceritatea și geniul său. Durerea este frumoasă, lacrima este frumoasă, pînă și moartea este frumoasă, pînă și moartea îl încîntă, dar nu moartea oricui, ci moartea Laurei. Încă în Dante apar primele semne ale frumuseții morții. Beatrice moare :

Ed avea seco un'umilità verace,
Che parea che dicesse : Io sono in pace.

(Și-avea în ea atîta umilință,
Încît parcă spunea : Sînt împăcată.)

Poetul nu zăbovește asupra chipului moartei, ci îi prinde înfățișarea din zbor. Iar lucrul acesta este însoțit de o emoție adevărată și vie. Și fiindcă a murit ființa iubită, îndrăgostitul a și căpătat culoarea morții și își închipuie că moartea ar fi nobilă și miloasă și o chiamă, strigînd din toate puterile :

Tu dei omai esser cosa gentile,
Poi che tu sei nella mia donna stata,
E dei aver pietate e non disdegno.
Vieni, chè si desideroso vegno
D'esser de tuoi, ch'io ti somiglio in fede :
Vieni, chè il cor ti chiede

---

11 Sonetul 125 (CL VIII).

(Neîndoielnică e azi nobleţea ta,
căci te-ai aflat în preajma doamnei mele,
şi mila ţi-e stăpînă, nu dispreţul.
Hai, vino, căci îmi e atîta dor
să fiu dintre ai tăi, încît, zău că-ţi şi seamăn :
Vino-aşadar, căci inima-mi te cere.)

Ceea ce la Dante este sentiment, la Petrarca devine reprezentare în relief. Trăsăturile morţii sînt transfigurate. Ochii sînt închişi, dar aşa cum sînt închişi ochii celui care doarme liniştit ; „şi parc-ar dormi !" ; sînt închişi de un somn blînd. Lipsa de viaţă a cadavrului este aici mai curînd atitudinea moleşită a unei fiinţe frumoase, care se odihneşte, doborîtă de osteneală ; paloarea străluceşte pe chipul acela de o albeaţă ce-o aminteşte pe aceea a unor mari fulgi de zăpadă, care cad, fără vînt, pe o colină frumoasă :

Pallida no, ma più che neve bianca,
che senza venti in un bel colle fiocchi,
parea posar, come persona stanca.
Quasi un dolce dormir ne'suoi belli occhi,
sendo lo spirto già da lei diviso,
era quel che morir chiaman gli sciocchi :
Morte bella parea nel suo bel viso.

(Nu palidă, ci albă mai mult decît zăpada
Ce cade fără vînt pe-un minunat colnic,
Se odihnea, parcă, aidoma unei fiinţe mult trudite.
În ochii săi frumoşi un dulce somn,
În timp ce sufletul o părăsise,
Era ceea ce nerozii numesc moarte.
Moartea părea frumoasă pe chipul ei frumos.) [12]

Acesta din urmă este un vers de un efect sigur. Cînd portretul pare să fie gata, eşti surprins de o imagine

---

[12] Vezi Petrarca, *Rime* Firenze, A. Salani, 1929. *(Il trionfo della morte, I, 166—172).* Trad. St. C.

neașteptată, care este un semnal de alarmă, dar acele ultime unsprezece silabe nu le mai poți uita, fiindcă sînt imaginile și impresiile tale anterioare, condensate în chip fericit, ca un singur întreg, într-o imagine unică, înfățișînd însăși concepția acestei poezii devenită element sensibil.

Petrarca poate fi asemănat aici cu un îndrăgostit care, după cîțiva ani, recules și liniștit, se duce să viziteze mormîntul iubitei și ține să împodobească acest mormînt cu flori, în timp ce imaginația înfrumusețează trăsăturile celei moarte. Discreția aceasta a pasiunilor a fost cea care i-a dat putința să rămînă aproape tot timpul în stare de pură contemplație, în situația mai mult de spectator decît de actor, dar de spectator pasionat, bine înțeles. Avea în el ceva nobil și ales, și, dacă vreți, aristocratic, care-l ținea sus, pe tărîmul său propriu, unde conviețuia ca într-o familie cu cele mai alese spirite ale antichității, departe de ceea ce era vulgar, urît, licențios. De aici ia naștere acea înclinare a sa către frumusețe, care-a făcut din el precursorul lui Rafael, precum și acea atît de mare delicatețe și gingășie a formei, adevărată minune pentru niște vremuri încă barbare. Forma aceasta, după cum vedeți, nu este în nici un caz un artificiu tehnic, ceva suprapus, ci este însăși fantasma, aidoma cum i se înfățișează sufletului său, armonie desăvîrșită între cuvînt, frază, vers, închegarea perioadei și mișcările lăuntrice, însușirile minții, dispoziția sufletească într-un moment sau într-altul. Cum să faci ca vulgul să înțeleagă misterele formei, ceea ce o limbă are mai inviolabil și mai inaccesibil ? Să luăm ca pildă un sonet, în care Petrarca descrie un bătrîn, pornit în pelerinaj spre Roma, să vadă chipul lui Cristos întipărit pe năframa unei anume Veronica. Dante scrisese :

Qual è colui che forse di Croazia
Viene a veder la Veronica nostra,
Che per l'antica fama non si sazia,

Ma dice nel pensier, finché si mostra :
Signor mio, Gesù Cristo, Iddio verace,
Or fi siffatta la sembianza vostra ?

(Ca cel ce vine din Croația, poate,
să vadă sfînta noastră Veronică,
și săturînd nesațul vechi ce-l zbate
Nu contenește-n sinea lui să-și zică :
„Hristoase, Dumnezeu adevărat,
Acesta-i, Doamne, chipul tău adică ?") [13]

Din toată povestea, Dante a văzut un singur moment, însă esențial. În nerăbdarea sa, pelerinul își construiește în imaginație chipul lui Cristos și nu i se pare adevărat că i-a fost dat să-l vadă chiar pe acesta. În exclamația lui, alături de o oarecare duioșie cucernică, simți uimirea și mirarea pe care o încercăm în fața unei minuni. Este o singură trăsătură sintetică, ce te împinge către miraculos ; iar unica circumstanță, „din Croația, poate", cu depărtarea locului, sporește efectul. Firea amabilă și impresionabilă a lui Petrarca îi înlesnește să găsească în acest fapt un număr mare de circumstanțe duioase și delicate. Analizează ceea ce Dante cuprinde într-un mănunchi. Este o statuie de bronz de proporții severe, care, prin nu știu ce minune, își pierde muchiile și ascuțișurile, se rotunjește, capătă gingășie, devine carne, îți atrage privirile asupra tuturor frumuseților sale, asupra pieptului, asupra șoldului, asupra chipului. În sonet trebuie, fără îndoială, să intre și Laura ; și cum era să facă un sonet fără Laura ? Ea intră însă de formă și nu se află la locul ei ; bătrînul pelerin constituie fondul :

Movesi il vecchierel canuto e bianco
del dolce loco ov'ha sua età fornita,
e da la famigliuola sbigottita
che vede il caro padre venir manco ;

---

[13] Dante, *Par.*, XXXI, 103—108.

indi, tracudo poi l'antiquo fianco
per l'estreme giornate di sua vita,
quanto piu può col buon voler s'aita,
rotto da gli anni e dal cammino stanco,

e viene a Roma, seguendo il desìo,
per mirar la sembianza di Colui
ch'ancor lassù nel ciel vedere spera.

Così, lasso ! tal or vo cercand'io,
Donna, quanto è possibile, in altrui
la disiata vostra forma vera.

(Albit de ani bătrînul se desparte
de dulce-locu-unde-a trudit o viață,
de toți ai lui ce-l strîng cu spaimă-n brață,
temîndu-se că va pieri departe,

și-apoi prin zile ce grăbesc spre moarte
tîrîndu-și trupul istovit învață
cu vrere a face căii grele față
și anilor ce-i nevoit să poarte,

ca-ntr-un tîrziu, mînat de dor, s-ajungă
la Roma și să vadă fața sfîntă
ce speră-n Cer s-o vadă-aievea-odată.

Așa și eu, stăpînă, cînd m-alungă
dorințele, în alți obraji răsfrîntă
îți caut fața îndelung visată.) [14]

Fiecare strofă este menită să înfățișeze o parte din fapt. În primul catren îl avem pe bătrîn în clipa cînd se îndepărtează, în al doilea e vorba de bătrîn în timpul drumului ; în cea dintîi terțină îl vedem ajungînd, iar în a doua terțină găsim lipirea artificială a comparației cu Laura. Pelerinul pleacă în depărtări ; este acel „din

[14] *Sonetul* 14 (XVI).

Croația, poate" al lui Dante, care a voit să atragă atenția asupra depărtării ; ceea ce-l impresionează însă pe delicatul nostru poet nu este atît depărtarea, cît suferințele ultimului rămas bun, și-ți construiește o scenă de familie. Pelerinul este un „vecchierel", ceea ce-nseamnă un bătrîn slăbit și aplecat de ani, pe care îți închipui că l-ai putea doborî numai suflînd spre el, dar simpatic la vedere, cu părul, fața și barba în întregime albe, „albit de ani". Își părăsește patria și familia. Patria este locul de care nu s-a îndepărtat niciodată, pe care acum „îl părăsește" pentru întîia oară ; locul unde „a trudit o viață", frază ambiguă și plină de poezie, care-ți înfățișează laolaltă două idei, adică, mai întîi, că și-a petrecut acolo întreaga viață, iar apoi că viața aceasta poate fi socotită ca și încheiată, mai rămînîndu-i doar foarte puțin de trăit. Și își părăsește familia, ba chiar *„famigliuola"*, care nici măcar nu este un diminutiv pur și simplu, ci unul de alintare, o familie de copilandri, atît de dragi, atît de gingași ! care-l înconjură pe scumpul lor tată și plîng cînd îl văd plecînd. Plecarea sa este exprimată prin *„venir manco"*, care înseamnă și a pleca și a muri, ca și cum casa urma să rămînă pentru totdeauna goală de el, ca și cum se temeau că nu-l vor mai vedea niciodată. Iată-l la drum. Picioarele lui sînt „bătrîne", împovărate de ani, mersul său este un tîrît, „tîrîndu-și bătrînele picioare", la istovirea vîrstei se adaugă lungimea drumului, „doborît de ani și ostenit de drum" ; cît de înduioșător este bătrînul acesta, care-și trăiește atît de greu cele din urmă, „ultimele zile ale vieții sale" ! Și, totuși, există aici ceva înălțător, ceva care ne face să-l privim pe bătrînul acesta cu admirație, care ne face să spunem : — Cît este de frumos ! — În eforturile sale simți puterea voinței care-i poruncește trupului și îi spune : — Înainte ! — *„Se ajută cu bună voia"*. Pe chipul lui însuflețit citești cutezanța și bucuria speranței de a-l vedea și pe pămînt pe Cristos, pe acel Cristos pe care, stăpînit de gîndul unei morți apropiate, „speră în Cer să-l vadă aievea" ; și sosește, purtat nu atît de trup, cît de dorință, „mînat de dor".

Întocmai cum pentru Petrarca bătrînelul acesta constituie un model, pe care el, cu imaginația înfierbîntată, îl privește și îl pictează, la fel și emoția lui erotică, gîndurile lui, iubita lui, se preschimbă într-un model ideal. În timp ce Dante privește la ceea ce este mare și grandios, Petrarca privește către frumos și către grațios ; unul privește în mare, celălalt analizează ; unul are în el ceva sălbatec și grosolan, care vestește o forță încă needucată, celălalt este veșnic elegant, măsurat, amabil, mergînd pînă la rafinament și afectare. În unul, în mijlocul viziunii poetice, simți tumultul și clocotul vieții reale ; în celălalt există tendința despărțirii de ea, sau, mai bine spus, o dorință lipsită de forță, după această despărțire ; ceea ce, încetul cu încetul, duce la acea tristețe filozofică, la acea stare solitară și contemplativă, care se manifestă numai la popoarele trecute prin multe încercări și prin multe iluzii. În austeritatea sa, cel dintîi este foarte tînăr, de o tinerețe parcă încă barbară și nedisciplinată ; celălalt, în eleganța lui, are ceva de bătrîn și anunță o civilizație mai rafinată.

Critica lui Petrarca [1]

A apărut de curînd la Paris un frumos volum cu privire la Petrarca și cuprinde un studiu al lui A. Mézières [2], profesor de literatură străină la Facultatea de litere.

Este o carte scrisă fără emfază, cu simplitate și cu vioiciune, și pe care o citești pe nerăsuflate, ca pe un roman.

Și, aș spune, aproape ca pe un roman psihologic, în care sînt ghicite și presimțite numeroase taine ale sufletului, ce lămuresc anumite fapte. Ajutat și de limbă, care exprimă cele mai delicate și mai fugitive nuanțe ale vieții lăuntrice, geniul francez este cum nu se poate mai potrivit pentru genul acesta de povestiri intime.

O asemenea lucrare poate fi făcută cu multă exactitate cînd este vorba de Petrarca, întrucît *Canțonierul* nu este decît portretul sufletului său, iar în operele lui, și mai ales în *Scrisori*, se află înfățișată viața sa, aș spune, zi cu zi. Nu există aproape nici un fel de studii pe care Mézières să nu fi socotit că este de datoria lui să le facă pentru a surprinde tainele acelei vieți nobile, iar, în afara documentelor cunoscute pînă acum, dintre care o bogată culegere se află în Biblioteca de la Luvru și în Biblioteca imperială din Paris, a avut în față și culegerea completă a *Scrisorilor familiale* ale lui Petrarca, apărută prin truda merituosului Fracassetti. [3]

Și tocmai apariția aceasta i-a demonstrat lui Mézières oportunitatea unei alte lucrări asupra lui Petrarca, după

---

[1] Publicat mai întîi în revista *Nuova Antologia*, din sept. 1868, studiul acesta a fost retipărit apoi ca prefață la cunoscutul *Saggio critico sul Petrarca (Studiu critic asupra lui Petrarca)*, Napoli, Morano, 1869, pentru ca, mai tîrziu, să fie cuprins și în *Nuovi saggi critici (Noi studii critice)*, Napoli, Morano, 1872.

[2] Este vorba de *Pétrarque, études d'après de nouveaux documents*, al lui A. Mézières (Paris, Didier, 1867 și 1868, edit. a II-a).

[3] *Francisci Petrarcae epistolae de rebus familiaribus et variae (Scrisori familiale și felurite ale lui Francesco Petrarca)*, Firenze, Successori Le Monnier, 3 voll. in 8, 1859, 1862 și 1863.

cea a lui De Sade și cea a lui Ginguené, cunoscute încă mai de mult.

„Nici unul, nici celălalt spune Mézières, nu au izbutit să portretizeze în întregime această fizionomie sublimă. Picturilor lor le lipsește mai mult decît una dintre trăsăturile esențiale pe care ni le dezvăluie astăzi un italian laborios, încredințînd tiparului 167 scrisori inedite ale unui scriitor căruia el i-a consacrat cercetările întregii sale vieți. Publicarea lor de către domnul Fracassetti justifică apariția unui nou studiu asupra lui Petrarca".

Așa dar, îi datorăm compatriotului nostru mulțumiri nu numai pentru că a pus în lumină scrieri inedite ale lui Petrarca, dar și pentru că a fost punctul de pornire al acestei sîrguincioase biografii a marelui poet.

Mézières a înțeles că nimeni nu poate fi îndreptățit să reia un subiect vechi, decît dacă a constatat limpede că există unele lacune și că el este în stare să le elimine. Socotind că lucrarea lui Fracassetti aduce noi elemente de judecată și noi amănunte, în stare să desăvîrșească ori să rectifice într-o oarecare măsură lucrările precedente, s-a apucat fără nici o zăbavă să-l studieze pe Petrarca *„d'après de nouveaux documents"* [4].

Nădejdea lui Mézières era că recentul său studiu îl va putea oferi lumii pe adevăratul Petrarca.

„Adevăratul Petrarca (spune el) nu este numai scriitor de sonete și de canțone ; este însă cea mai mare figură a veacului al patrusprezecelea ; reprezentantul ideilor celor mai cutezătoare care au fost discutate în vremea aceea, ...înoitorul literaturii și fruntașul admirat al unei generații de poeți, de latiniști, de învățați".

În adevăratul Petrarca el descoperă cinci pasiuni : religia, iubirea, prietenia, cultul literaturii și patriotismul, care *„se disputent sa vie et échauffent son style du feu qu'elles allument au fond de son âme"* [5].

---

[4] După noi documente (fr.).

[5] Își dispută viața lui și-i înfierbîntă stilul cu focul pe care-l aprind în adîncul sufletului său (fr.).

cea a lui De Sade și cea a lui Ginguené, cunoscute încă mai de mult.

„Nici unul, nici celălalt spune Mézières, nu au izbutit să portretizeze în întregime această fizionomie sublimă. Picturilor lor le lipsește mai mult decît una dintre trăsăturile esențiale pe care ni le dezvăluie astăzi un italian laborios, încredințînd tiparului 167 scrisori inedite ale unui scriitor căruia el i-a consacrat cercetările întregii sale vieți. Publicarea lor de către domnul Fracassetti justifică apariția unui nou studiu asupra lui Petrarca“.

Așa dar, îi datorăm compatriotului nostru mulțumiri nu numai pentru că a pus în lumină scrieri inedite ale lui Petrarca, dar și pentru că a fost punctul de pornire al acestei sîrguincioase biografii a marelui poet.

Mézières a înțeles că nimeni nu poate fi îndreptățit să reia un subiect vechi, decît dacă a constatat limpede că există unele lacune și că el este în stare să le elimine. Socotind că lucrarea lui Fracassetti aduce noi elemente de judecată și noi amănunte, în stare să desăvîrșească ori să rectifice într-o oarecare măsură lucrările precedente, s-a apucat fără nici o zăbavă să-l studieze pe Petrarca *„d'après de nouveaux documents“* [4].

Nădejdea lui Mézières era că recentul său studiu îl va putea oferi lumii pe adevăratul Petrarca.

„Adevăratul Petrarca (spune el) nu este numai scriitor de sonete și de canțone ; este însă cea mai mare figură a veacului al patrusprezecelea ; reprezentantul ideilor celor mai cutezătoare care au fost discutate în vremea aceea, ...înoitorul literaturii și fruntașul admirat al unei generații de poeți, de latiniști, de învățați“.

În adevăratul Petrarca el descoperă cinci pasiuni : religia, iubirea, prietenia, cultul literaturii și patriotismul, care *„se disputent sa vie et échauffent son style du feu qu'elles allument au fond de son âme“* [5].

---

[4] După noi documente (fr.).

[5] Își dispută viața lui și-i înfierbîntă stilul cu focul pe care-l aprind în adîncul sufletului său (fr.).

Pentru cei mai mulţi, Petrarca este autorul *Canţonierului ;* dar Petrarca, observă Mézières, nu se află în întregime în *Canţonier.* „Aceia care-l judecă numai după poeziile lui de iubire, îi cunosc cele mai frumoase versuri, fără să-l cunoască pe el. Şi nu îl poţi cunoaşte decît după ce i-ai urmărit gîndirea nu numai în prima înflăcărare a tinereţii, ci şi în epoca maturităţii, cu ajutorul unui mare poem, al eglogelor, al epistolelor în versuri latine, al tratatelor filozofice şi mai ales al vastei corespondenţe pe care el o întreţinea cu personajele cele mai de seamă ale vremii sale."

Şi tocmai lucrul acesta a voit el să-l facă ; a voit să ne ofere prilejul de a-l cunoaşte pe Petrarca, studiindu-i poemul, eglogile, epistolele, tratatele filozofice, scrisorile şi folosindu-se de lucrările altora şi de imensele materiale ce i-au fost oferite de Biblioteca de la Louvru pentru a ni-l arăta pe marele bărbat sub toate aspectele. A voit *„recomposer dans son ensemble cette imposante physionomie"* [6].

Cu o astfel de intenţie a realizat o carte splendidă, în care, cu multă rîvnă şi cu deosebită artă, a adunat şi a rezumat tot ce s-a scris mai interesant asupra vieţii lui Petrarca, îndreptînd sau luminînd unele amănunte şi unele puncte de vedere : carte ce se citeşte cu plăcere şi poate fi consultată cu folos.

Dacă domnul Mézières se mulţumeşte cu laudele acestea, ferice de cel care se mulţumeşte cu puţin : eu, unul, nu sînt însă mulţumit.

Numărul cărţilor a crescut astăzi atît de impetuos încît, înainte de orice, trebuie să cerem socoteală autorilor pentru alegerea subiectului şi să nu admitem ca lucrări serioase şi folositoare decît pe acelea care iau problemele aşa cum sînt şi le duc mai departe.

Cu privire la Petrarca avem nenumărate lucrări. Numai în Biblioteca de la Luvru, după cum afirmă Méziè-

---

[6] Să recompună în ansamblul ei această impunătoare fizionomie. (fr.).

res, există opt sute de opere în legătură cu Petrarca, pe care Carol al X-lea le-a cumpărat, în 1829, de la profesorul Marsand din Padova. Iar fondul acesta nu le cuprinde pe toate. Există mii de volume scrise asupra aceluiaşi autor, iar unele de către filologi, savanţi, filozofi şi poeţi. De Sade, Baldelli, Ginguené, Muratori, Aroux, Foscolo, Villemain, Saint-Marc Girardin, Macaulay, nu există aproape nici un om de seamă care să nu fi spus măcar un cuvînt asupra lui Petrarca, nu există aproape nici o operă de erudiţie, de literatură ori de filozofie în care, la o pagină oarecare, să nu-l găseşti pomenit, în rînduri mai mult sau mai puţin fericite. Iar fiecare autor scrie cu pretenţia de a spune lucruri noi şi, cum se spune astăzi în limbaj popular, de a mai adăuga o piatră la construcţie.

Cine ne sileşte deci să scriem al o mie unulea volum asupra lui Petrarca? Nu altcineva decît convingerea că în legătură cu scriitorul acesta nu s-a spus încă ultimul cuvînt, nu s-a scris încă o lucrare exhaustivă; că anumite probleme rămîn încă încîlcite ori nerezolvate; şi de aceea — *„il y a quelque chose à faire“* [7].

Dar ce mai este de făcut? Aici ni se pare că a greşit Mézières. El a plecat de la o bază falsă, închipuindu-şi că Petrarca din *Canţonier* este Petrarca al celor mulţi; că adevăratul Petrarca este mai mult un erudit, un latinist, un patriot, un înoitor al studiilor, un mare geniu şi un mare caracter; şi că ceea ce rămîne, adică, de făcut, este să-l reconstruiască pe Petrarca, să reîntregească această figură măreaţă, mutilată de vulg.

Se înţelege, deci, marea însemnătate pe care el a trebuit să o acorde *Scrisorilor* strînse de Fracassetti şi materialelor găsite în Biblioteca imperială şi în biblioteca de la Louvre. Voind să ni-l dea pe Petrarca întreg, şi nu pe cel mutilat de vulg, fiecare fapt, oricît de mărunt, fiecare document, dobîndeşte o valoare deosebită.

În cazul acesta, vulgul este însă cel care are dreptate, iar Mézières cel care greşeşte. Vulgul ar putea să-i spună:

---

[7] Mai este ceva de făcut (fr.).

— De ce să faci iarăși, pentru a o suta oară, o viață a lui Petrarca? Și oare ce ai putea să adaugi aici, fără ca lucrul acesta să nu fie încă de mult cunoscut pînă și celor mai puțin deprinși cu literatura? După De Sade și Baldelli se poate scrie o viață mai elegantă a lui Petrarca, dar nu și una mai interesantă.

Într-adevăr, se poate spune că vulgul, și înțelegem prin vulg totalitatea cititorilor obișnuiți și fără pretenții, îl cunoaște perfect pe acel Petrarca întreg pe care Mézières ar vrea să i-l dăruiască. Știe perfect că Petrarca a fost o personalitate de seamă, cu mare autoritate, cu numeroase relații, că a trăit cînd solitar, cînd alături de principi, încununat la Roma, autor al multor opere în latină, iar printre acestea în deosebi al unui mare poem, prieten al lui Boccaccio și al celor mai străluciți bărbați din vremea aceea, descoperitor neobosit de manuscrise antice, cu multe merite în literatură și bun patriot. Nu există nici o ediție a *Canțonierului*, care să nu aibă în față o biografie în stare să-ți dea acel Petrarca întreg, întocmai cum îl dorește criticul francez.

A spune că vulgul vede în Petrarca doar pe autorul *Canțonierului*, și de aceea nu îi arată o stimă potrivită cu măreția lui; a spera că, arătîndu-l sub toate aspectele, imaginea lui ar putea să iasă mărită în opinia populară, iată falsa bază pe care Mézières și-a clădit lucrarea sa.

Suprimați *Canțonierul*, și Petrarca ar fi fost un personaj cunoscut savanților și eruditilor, dar nu ar fi devenit niciodată un personaj popular în ochii oricărui om civilizat, nu ar fi ajuns niciodată la o faimă universală. A coborî pînă la vulg și a te menține acolo vreme de multe veacuri este cel mai sigur indiciu al unui merit adevărat și superior.

Nimeni nu coboară însă pînă la vulg fără a pierde o parte din personalitatea sa, judecata vulgului, adică a veacurilor, fiind o operă de purificare și de eliminare. Vulgul își pune la suflet *Divina Comedie* și ignorează *Banchetul*; își pune la suflet *Canțonierul* și ignorează *Africa*. Străbătînd veacurile, omul părăsește pe drum

ceea ce este terestru și individual în el, piedică și nu cale către nemurire.

Progresul există tocmai cu această condiție. Omenirea nu înaintează decît zvîrlind departe de ea tot ceea ce este nefolositor, accidental, repetiție, loc comun, zgură, prea multul și zadarnicul. În cursa ei rapidă, mii de volume rămîn colbuite în biblioteci, mii de scriitori rămîn uitați pe drum, și chiar oamenii de seamă lasă o parte din ei pe pămînt. Aceasta nu este mutilare, este purificare.

Înțeleg o asemenea atît de adîncă venerație față de cei mai mari, care-i împinge pe unii să adune de pe jos cele mai mărunte lucruri ce le-au aparținut; înțeleg bucuria unora de a descoperi pălăria lui Napoleon sau cisma lui Garibaldi. Superstiție sfîntă, dar cu condiția de-a nu se numi cap ceea ce este pălărie, cu condiția de-a nu se numi un Petrarca mutilat și vulgar Petrarca din *Canțonier* și să nu se numească Petrarca integral ori adevăratul Petrarca tot ceea ce poetul a lăsat pe pămînt, în grăbitul lui drum.

Cu aceasta, nu urmăresc să spun despre cartea lui Mézières că ar fi cu totul nefolositoare și, cu atît mai puțin, vrednică de dispreț. Este o elegantă biografie a lui Petrarca, din care nu lipsesc unele observații pline de finețe și unele fapte interesante, care slujesc la explicarea *Canțonierului*. Remarcabile sînt mai ales frumoasele pagini pe care el le consacră examinării acestei capodopere, cu opinii și judecăți sănătoase și cu o justă concepție despre artă. Numai că, în loc să examineze *Canțonierul* în el însuși, Mézières îl citează pentru a rezolva unele probleme de fapt, cum ar fi: „Petrarca a fost original, sau imitator? Care era teoria sa cu privire la amorul platonic? Laura a fost o ființă reală? Pasiunea lui Petrarca a fost adîncă și adevărată? Care a fost povestea acestei pasiuni?“ *Canțonierul* stă în privința aceasta pe același plan cu *Scrisorile* și cu tratatele filozofice: stă ca dovadă și ca document, în sprijinul afirmațiilor sale. Nu Viața stă în slujba *Canțonierului*, ci *Canțonierul* se află în slujba Vieții, ori, mai de grabă, a panegiricului.

Căci admirația criticului francez se apropie mult de superstiție. Cu o grijă filială, el acoperă cu o mantie duioasă goliciunile modelului său, tot ceea ce era slab în caracterul acestuia ori ceea ce a fost blamabil în purtarea lui. Exagerează sentimentele, idealizează caracterul, poetizează întîmplările cele mai obișnuite, pare să povestească și-ți face un sonet în proză : îți dă nu un Petrarca întreg și adevărat, ci un Petrarca mutilat de idolatria sa. Am dori ca modelul său să țină ceva mai puțin de divin și ceva mai mult de uman. O înaltă imparțialitate s-ar fi îngrijit mai curînd de gloria omului, aflat atît de sus încît orice încercare de apologie și orice ascundere a defectelor însemnează aproape o lipsă de respect.

Există încă un monument durabil de înălțat lui Francesco Petrarca, există încă, după atîtea lucrări, o altă lucrare de făcut. Iar aceasta este o adevărată critică a *Canțonierului*.

Critica este, față de opera de artă, ceea ce este filozofia față de opera naturii. Se poate spune chiar că formele criticii sînt tot atîtea cîte sînt și formele pe care le-a luat filozofia în curgerea veacurilor. Critica își are și ea istoria sa naturală, anatomia sa, fiziologia sa, fizica sa și metafizica sa. Întocmai cum gîndirea s-a înălțat încetul cu încetul în interpretarea naturii, la fel și critica a urcat încetul cu încetul, de la formele cele mai grosolane și mai palpabile ale producției artistice, pînă la forma, pînă la acea unitate imediată și organică a conținutului, în care se află adevărul vieții. Acolo, criticul poate să se identifice cu artistul și cu opera lui, o poate recrea, îi poate da cea de a doua viață, poate să spună cu mîndria lui Fichte : — Îl creez pe Dumnezeu !

Critica este fizionomia acestui secol. În producțiile cele mai spontane ale vremii noastre se simte critica. Ea a reînnoit toate judecățile, a modificat toate impresiile, a ridicat cultura generală la o mare înălțime. Nimeni nu s-a putut sustrage acțiunii ei, de la Dumnezeu pînă la cea mai măruntă dintre creaturile sale.

În lumea aceasta reînnoită, scriitorii noştri, artiştii noştri au însă drept de intrare. S-a făcut mult; aici însă este cazul să se spună: *„Il y a quelque chose à faire"*.

Asupra scriitorilor noştri au fost publicate pagini interesante, mai ales de către unii critici străini, iar printre noi s-a născut o critică de a doua mînă, în care găseşti acumulate prejudecăţi vechi şi noi şi, într-un amestec bizar, cele mai de seamă rezultate ale gîndirii moderne împreună cu cele mai grosolane şi mai banale idei ale vechiului empirism. În religie, în politică, în artă, în jurisprudenţă, noi ne aflăm într-un prea lung stadiu de tranziţie, noul fiind prea puţin studiat, iar vechiul prea puţin cernut, alcătuind astfel un fel de amestec hibrid în care cele mai stupide tradiţii trăiesc într-o dulce tovărăşie cu cele mai cutezătoare inovaţii. Cine aruncă o privire asupra legilor noastre, asupra pretinselor noastre reforme, asupra atîtor îndrumări guvernamentale, care se încrucişează şi se neagă pe rînd, asupra unor concepţii contradictorii şi vagi ale aceluiaşi om politic, de la o zi la alta, asupra istoriilor noastre literare, asupra programelor noastre şcolare, asupra cărţilor noastre de filozofie şi de literatură, acela, zic, va surprinde această confuzie a minţilor, această superficialitate şi acest caracter indigest al unor studii şi nu se va mai mira că la noi prisosesc atît de puţin concepţia şi conştiinţa a ceea ce vrem şi a ceea ce facem.

Nu este greu să găsim urmele acestei confuzii şi în critica făcută *Canţonierului* unde, alături de analizele lui Foscolo ori Macaulay şi de ingenioasele construcţii ale lui Rossetti ori Aroux, nu lipsesc reminiscenţele din Muratori ori Castelvetro şi superficialităţile lui Tiraboschi ori Ginguené.

Iar de aici s-a tras tulburarea limbilor, un Petrarca hermafrodit, cînd patriot nobil, caracter mîndru, scriitor de poezii de un foarte înalt lirism, cînd efeminat, manierat, artificial, cînd îndrăgostit pătimaş şi îndurerat, cînd îndrăgostit platonic, cînd îndrăgostit în glumă.

Aceste jumătăți de judecată iau naștere din jumătăți de critică, din critici care privesc *Canțonierul* sub unul sau altul dintre aceste aspecte, dar nu în întregul lui, nu în esența lui.

Există o critică elementară și foarte folositoare, care urmărește o simplă interpretare, cum este modestul comentariu la *Canțonier* al prea înaltului Leopardi. Critica aceasta poate să explice și să lămurească o lucrare, dar nu o poate judeca.

Există o critică în întregime exterioară, care adună laolaltă și face un mănunchi frumos din formele de vorbire cele mai alese ori din conceptele cele mai căutate. Critica aceasta nu este nici ea competentă să judece o operă de artă.

Există o altă critică despre care se știe că studiază însușirile scriitorului și se rezumă în celebra formulă : „stilul este omul". Critica aceasta, în care sînt străluciți francezii, nu ne poate da nici ea decît jumătăți de judecată.

Și mai există de asemenea o critică dornică să cerceteze în sine însuși conținutul și îi precizează concepția, legile și istoria. Nici critica aceasta nu duce decît la jumătăți de judecată.

Acestea sînt, luate împreună, un fel de critică pregătitoare, materiale pentru critică, și nicidecum critica însăși.

O istorie a criticii este una dintre lucrările importante care rămîn încă de făcut. Și s-ar vedea atunci că multe dintre formele criticii sînt provizorii, parțiale, incapabile să formuleze judecăți complecte și definitive.

Nici unul dintre cei care au studiat anatomia nu se crede în stare să judece omul. Numai criticii noștri îl judecă pe artist, cînd nu au făcut asupra operei sale decît o lucrare anatomică. Defectul acestor critici este acela de a se depăși pe ele însele în judecăți și de a da rezultate disproporționate față de îngustimea cercetărilor lor.

Ce înseamnă critica exterioară sau formală ? E vorba de fraze, de întorsături, de inversări, de concepte, de atitudini, de maniere, de metode, de împărțiri, smulse

cu violență din opera de artă și înfățișate sub numele de modele. Așa s-au născut regulile ; așa s-a născut eleganța ; așa s-a format retorica.

Ce este critica psihologică ? Este vorba de autorul izolat de opera sa și studiat prin faptele vieții sale, prin defectele sale, prin virtuțile sale, prin calitățile sale. Așa este lucrarea lui Mézières, iar din ea se poate naște o judecată mai mult sau mai puțin exactă asupra omului, dar nu și asupra operei sale.

Critica istorică este încă și mai incompetentă, căci izolează de autor secolul și subiectul său și studiază conținutul luat în el însuși. Un conținut poate să fie important sau frivol, moral sau imoral, religios sau nereligios, puțin sau mult dezvoltat, tratat potrivit uneia sau alteia dintre școli, cu o concepție sau cu alta, cu scopul și cu orientarea cutare sau cutare. Cercetări importante, neîndoielnic, dar din care nu poate să iasă o judecată cu privire la opera de artă.

Fiecare dintre aceste critici își are rațiunea ei de a fi și utilitatea ei, dar fiecare în limitele proprii ; cînd le depășește, cade în fals.

Cît timp socotește frumoase anumite forme de a compune, ori anumite concepții, ori anumite imagini, ori anumite ritmuri, critica formală îndeplinește o operă folositoare. Cînd judecă însă opera după criteriile acestea și surprinde frumusețea *Divinei Comedii* în *Frumusețile* părintelui Cesari [8], ea pervertește gustul și devine pedantă.

Critica psihologică ne poate lămuri, analizînd însușirile scriitorului, de ce a fost tratat subiectul într-un mod sau într-altul ; nu stă însă în puterea ei să judece dacă modul acesta a fost sau nu a fost bun.

Tot astfel, critica istorică poate să sucească pe toate fețele, cît vrea, conținutul ; nu va descoperi însă nici-

---

[8] Aluzie la Antonio Cesari (1760—1828), principalul promotor al purismului toscan, și la opera sa *Sulle bellezze della Divina Commedia (Despre frumusețile Divinei Comedii)*, publicată la Verona în jurul anului 1826.

odată taina preschimbării lui sub puternicul suflu al Creatorului.

Din jumătățile acestea de critică au ieșit judecăți înjumătățite, adică judecăți false.

Din critica formală a ieșit un fals *Conțonier*, în care sînt indicate drept frumoase poeziile cele mai strălucitoare prin tropi, prin antiteze și prin concepte, cele mai îndepărtate de simplu, de firesc și de adevăr ; iar de aici a ieșit nu Petrarca, ci petrarchismul, pervertirea lui Petrarca.

Din critica psihologică a ieșit un Petrarca romanesc, un sfînt Augustin și un Abelard, amestecați laolaltă, cu misticismul său, cu stările sale de veghe, cu luptele sale lăuntrice, cu singurătățile sale. Sentimentalismul modern a pătruns în *Canțonier* cu un nu știu ce iz de misticism și de monahism : este Iacopo Ortis care-i tîrăște după el pe Adelaida și pe Comminges [9]. Neverosimilul împins pînă la extrem îl oferă Petrarca al lui Lamartine, în care Petrarca este David, iar Laura este sfînta Tereza.

Din critica istorică au ieșit o Laură simbolică și romantică precum și castul Petrarca, un ideal creștin și platonic al femeii și al dragostei, o poezie în întregime modernă, în care nuditatea Greciei și a Romei este acoperită cu un văl alb ca neaua.

Toate jumătăți de judecăți, toate false judecăți.

Chiar dacă ai vrea să le admiți ca adevărate nu se înțelege cum ar fi în stare să explice strălucirea *Canțonierului*. Un om poate folosi concepte și moduri de a compune elegante, poate iubi ca Abelard și poate să-și facă din doamna sa cel mai înalt concept spiritual, dar nu va scrie din pricina aceasta *Canțonierul*. În judecățile acelea descoperim mai de grabă unele caractere comune unui întreg ciclu poetic, unui întreg secol. Cuvîntul *comun* nu va justifica niciodată valoarea intrinsecă a unei lucrări, valoare care stă nu în ceea ce aceasta are comun

[9] Personaje ale scriitoarei C. A. Guérin de Tencin (1685—1749), autoarea unor *Memorii ale contelui de Comminges*.

cu secolul, cu şcoala, cu predecesorii, ci în elementele ei proprii şi necomunicabile.

Urmele acestor jumătăţi de judecată sînt vizibile în ultima lucrare a lui Mézières. Ne găsim în faţa unui Petrarca discreditat prin folosirea tocmai a acelor concepte şi a acelor forme care plăceau atît de mult unui Bembo şi unui Muratori şi care erau osîndite de bunul gust franţuzesc încă din vremea aceea cînd Montaigne scria : *„Laissons là Bembo...“* [10]. Sărmanul Petrarca, ajuns în Franţa graţie petrarchiştilor, era socotit un *„faiseur de sonnets et de chansons“* [11] ; iar Mézières a pus mîna pe condei tocmai pentru a-l înălţa din nou pe Petrarca în ochii opiniei publice şi pentru a-i restaura monumentul. Neîncrezător, publicul luase în rîs o iubire manifestată cu atîta retorică şi cu o galanterie atît de abilă ; iar cea mai de seamă preocupare a scriitorului francez este de a-l scăpa pe Petrarca de aceste reproşuri şi de a-i înapoia *Canţonierului* seriozitatea pierdută.

După el, pasiunea lui Petrarca este adevărată şi adîncă, iar dacă în exprimarea ei există retorică, aceasta trebuie atribuită deprinderii vremii, curţilor dragostei, conversaţiilor galante de la Avignon, prostului gust al înseşi femeilor şi unei subtilităţi naturale a minţii lui. Pasiunea a durat şapte ani : călătoriile, solitudinea, castitatea şi mîndria Laurei au domolit apoi dragostea şi au transportat-o de pe terenul frămîntat al sentimentului în acela mai senin al artei. Îndrăgostitul devenit poet a putut să idealizeze fiinţa iubită potrivit teoriilor platonice la modă, să nu mai vadă în ea doar pe Laura, ci Femeia, şi nu Femeia singură, ci tot ceea ce este desăvîrşire, pe Dumnezeu. În felul acesta, dragostea a devenit castă şi virtuoasă, iubire sufletească, prietenie spirituală, dar totdeauna sinceră şi vie ; iar, ca dovadă, Mézières, citează fragmente de sonete şi de canţone unde apare, neîndoielnică, sinceritatea sentimentului.

---

[10] Să-l lăsăm în pace pe Bembo... (*Essais,* cartea a III-a, cap. 5).

[11] Făcător de sonete şi de cîntece (fr.).

Este evident pentru oricine ce anume este gratuit și provizoriu în aceste ipoteze și explicații. Să admitem, în ciuda lipsei oricăror dovezi, că pasiunea lui Petrarca ar fi durat șapte ani. Ar trebui să determinăm însă care anume poezii se referă la acei șapte ani ; cînd începe iubirea platonică și cînd se dezlănțuie lupta în sufletul îndrăgostitului ; cînd se preschimbă sentimentul în artă și din ce pricină scrie cînd atît de afectat, cînd atît de vioi și de simplu. Cum este însă cu neputință ca asemenea precizări să poată fi făcute cu ajutorul *Canțonierului*, metodele acestea arbitrare și subiective slujesc la alcătuirea unor romane, dar nu și la constituirea unei critici serioase.

Petrarchismul s-a format pe baza concepțiilor, antitezelor și principiilor retorice ale lui Petrarca. Iar aceasta este critica veche. Critica modernă zămislește însă un alt fel de petrarchism, atunci cînd ia drept bază a artei concepția platoniciană, care, întinerită și înfrumusețată, sub forme mai grave și mai seducătoare, s-a insinuat în cărțile și în școlile noastre și corupe și arta, și gustul.

Potrivit cu școala aceasta, realul, viul, însemnează artă, în măsura în care își depășește forma și își dezvăluie conceptul său ori ideea sa. Frumosul este o manifestare a ideii. Arta este idealul, o „anumită idee". Corpul își pierde consistența, iar în fața contemplării artistului, devine o umbră a sufletului, „frumosul văl" (*Canțonierul*, sonetul 261). Lumea poetică este populată de fantasme, iar poetul, veșnicul *rêveur*[12], vede cam ca bețivul : vede corpurile unindu-se în fața lui, pierzîndu-și contururile și modificîndu-și înfățișarea. Nu numai corpurile își pierd consistența pînă cînd ajung forme sau fantasme, dar înseși formele și fantasmele devin manifestări libere ale oricărei idei și ale oricărui concept. Teoria idealului a fost împinsă pînă la ultima ei biruință, pînă la descompunerea fantasmei însăși, la ideea ca idee, forma devenind un simplu accesoriu.

---

[12] Visător (fr.).

Acestea sînt ideile care fac înconjurul lumii și nu este de mirare faptul că, avînd această orientare, poetul operează întocmai ca și criticul : pleacă de la prejudecăți, disprețuiește prea mult formele și le tratează aproape ca pe niște simple instrumente ale gîndirii sale, iar, uneori, în locul unor ființe vii, ne oferă alegorii, simboluri, abstracțiuni.

Așa s-a făcut că vagul, indecisul, unduitorul, diafanul, cerescul, aerianul, învăluitul, angelicul au ajuns la cinste în formele artei, iar în critică sînt la modă frumosul, idealul, infinitul, geniul, conceptul, ideea, adevărul și suprainteligibilul, și suprasensibilul, existența și existentul, și atîtea alte generalități turnate în formele aproape la fel de barbare ca și cele scolastice, de care scăpasem cu o atît de mare trudă.

Omul sănătos și puternic nu își propune niciodată o lume de dincolo, cu neputință de atins, o oarecare idee, un nu știu ce, un ceva, un obiectiv nedeslușit și confuz, împodobit cu numele de ideal. El are în vedere un scop limpede, bine circumscris, acesta fiind singurul pe care se simte în stare să-l dobîndească. Proștilor li se pare grozav să aibă concepții largi, dincolo de ceea ce se poate urmări rațional : pentru omul înțelept, acesta este semnul unei puteri firave ; fiindcă imaginația lucrează cu atît mai mult cu cît trupul este mai slab ; iar dorințele sînt cu atît mai vii și mai puțin limitate cu cît este mai mică speranța de a le împlini.

Iar ceea ce se întîmplă cu indivizii, se întîmplă și cu popoarele. Poporul care a fost în stare să săvîrșească lucruri mai de seamă și să lase nemuritoare urme de forță sufletească și trupească a fost poporul cel mai pozitivist de pe pămînt, cel mai puțin chinuit de boala cumplită a idealului : a fost poporul roman. Iar astăzi, poporul cel mai puternic și, ca atare, cel mai puțin contemplativ, cel mai puțin idealist, este poporul american. Rasa autoare a zicalei : „timpul este bani“ simte că un minut dăruit unui „*rêve*“ este un minut răpit acțiunii ; și nu rătăcește cu închipuirea, ci acționează.

Stărui, fiindcă aceasta este boala cea grea de care ar trebui să se vindece Italia. Şi o poate face, fiindcă nu s-a născut cu ea. Patria lui Scipio şi a lui Cezar, a lui Dante şi a lui Machiavelli, are de la natură limpezimea obiectivului, fiindcă are forţa de a-l înfăptui. Chiar astăzi, în cea mai cruntă dezlănţuire a bolii, vedem că doi dintre cei mai mari poeţi ai noştri, Leopardi şi Manzoni, se arată imuni la această febră şi se dovedesc a fi italieni, în desăvîrşita luciditate şi în caracterul concret al concepţiilor şi al imaginilor lor.

Cînd apăreau printre noi, teoriile acestea găseau un teren gata pregătit. Ţara era împărţită, umilită, prost cîrmuită : gîndirea naţională, închisă în ea însăşi, în neputinţă de a se manifesta altfel decît sectară, aluzivă, cu dublu sens, convenţională, iezuitism şi ipocrizie a vremurilor : de aici, incredibila interpretare dată de către Rossetti, un sectar, *Divinei Comedii* şi altor lucrări ale scriitorilor noştri vechi. Respinsă cu violenţă în sine însăşi, lipsită de hrana sănătoasă a vieţii active şi nevoită să se hrănească din propria-i substanţă, gîndirea s-a îmbolnăvit : iar boala a fost ridicată la rangul de teorie şi a fost numită „idealul".

Gîndirea care acţionează asupra ei înseşi aminteşte de omul osîndit la singurătate şi despărţit de cei vii. Lipseşte acţiunea şi o înlocuieşte *le rêve*, lipseşte lumea materială şi-i ia locul o lume a fanteziei : lenevia este mama nu numai a viciilor, ci şi a viselor. Formele îşi pierd contururile ; conceptele şi dorinţele, cînd limitele şi timpul devin neclare, o iau razna, întocmai ca nişte raze care nu mai sînt atrase de centru. Fenomen care, uneori, se manifestă în temniţa solitară ori în febră şi explică extazele monahale şi ciudăţeniile misticismului şi ale spiritualismului redus la spiritism.

Idealul este propriu vieţii iniţiale, popoarelor şi indivizilor încă tineri, şi este, în cazul acesta, un semn de putere. Imaginaţiile vii prevestesc acţiunile importante. Sufletul foarte tînăr, încă nedeprins cu viaţa, o înconjură cu toate comorile imaginaţiei sale curate, nerăbdător să o stăpînească şi să se bucure de ea. Este vîrsta

înfățișată de Giacomo Leopardi, cu suferința de-a se simți departe de ea pentru totdeauna.

Imaginația tinerească exprimă surplusul de forță căruia îi lipsește încă un domeniu adecvat, dar care este încredințat că îl va găsi : de aici, cutezanța și naivitatea, cele două însușiri atît de plăcute ale tinereții. Se-ntîmplă cam la fel cu copilul ale cărui mișcări dezordonate și pline de vioiciune însemnează și cea dintîi apariție a forței, senină și neștiutoare.

Pe măsură ce înaintăm în vîrstă, odată cu măsura puterii noastre, se ivește în suflet și măsura idealului. Iar idealul măsurat înfățișează idealul ucis. În cazul acesta, omul puternic vrea ceea ce-i stă în putință și alungă din preajmă-i lumea viselor și a dorințelor. Ahile părăsește insula Syros și-și ia viața în stăpînire. Bărbatul întoarce spatele tinereții și intră în perioada lui de virilitate. Alungat din cer, idealul devine uman și dobîndește dimensiuni, devine formă cu contururi hotărîte și clare : devine „realul". Iar aceasta este ceea ce vede marele bărbat, aceasta este ceea ce el dorește și ceea ce cucerește.

În poveștile despre Ahile în Syros, despre Telemah și Calipso [13], despre Eneas și Didona, antichitatea a înfățișat trecerea aceasta spre bărbăție, pe care punea atît de mult preț. Astăzi, dimpotrivă, grație noilor teorii, s-a ivit o adorare postumă a tinereții, un dor nealinat după iluziile acesteia, o jeluire funebră a idealului plasat răsturnat, adică în urmă, și o simulare retorică, numită poezie, a unei epoci, a unor moravuri, a unor forme și a unor idei străine de conștiință și amestecate cu întregul rest. În chipul acesta, viața noastră și-a pierdut unitatea și simplitatea și ne zbatem între realul viu

---

[13] În cuprinsul volumului : F. De Sanctis, *Saggio sul Petrarca*, Napoli, Morano, 1907, editat de B. Croce, acesta atrage atenția (la p. 21) că povestea de mai sus se află, de fapt, în cunoscuta operă a lui Fènelon : *Les aventures de Télémaque*. Citat de G. Lazzeri, în De Sanctis, *Saggi critici*, vol. II, p. 231.

și prezent și idealul întoarcerii, idealul reflectat, idealul conștient și alte asemenea formule.

Bineînțeles că restaurarea idealului, tocmai cînd viața socială se afla într-o descompunere clară, ajungînd aproape de putrefacție, înseamnă mîndria a două generații, înseamnă cel mai mare titlu de glorie al acestui veac, înseamnă a doua tinerețe, înseamnă tînăra Germanie, tînăra Franță, tînăra Italie.

La noi, tinerețea aceasta ține însă prea mult. Și de vreme ce ne-am cucerit și stăpînim o patrie, și mai multă libertate, pe care nu sîntem în stare s-o folosim, mi se pare că a venit vremea să renunțăm la predicile despre ideal și să ne proptim bine cu picioarele în pămînt.

Cînd a apărut școala puristă în Italia, iezuiții o combăteau și ridicau latina în slăvi. Cînd însă purismul a fost recunoscut ca gol și s-a ajuns la școala liberei gîndiri, iezuiții au alergat după golul acela, au devenit puriști și ni l-au dat pe părintele Bresciani [14].

Ca și purismul, idealul a fost o puternică armă de luptă, care ne-a adus servicii însemnate, dar care, astăzi, a ruginit, nu mai taie. Există un întreg vocabular, ale cărui cuvinte făceau odinioară să tremure inimile noastre și care astăzi nu mai au sens și cad, lipsite de căldură, în mijlocul unei generații indiferente. Ne războim cu generația, în vreme ce s-ar cuveni să ne înfruntăm cu vocabularul și să ne gîndim să-l schimbăm. Astăzi, reacțiunea devine idealistă, întocmai cum în trecut devenise puristă, și ne jefuiește vocabularul și își însușește armurile noastre, armuri goale, sub care nu se mai află un Ahile. *Natura abhorret a vacuo* [15]. Să lăsăm golul cadavrelor, iar noi, care spunem că sîntem viața, să căutăm stăpînirea și bucuria vieții.

Este un sfert de secol de cînd în Franța și în Germania nimeni nu mai vorbește despre ideal, iar cel care

---

[14] De acesta, De Sanctis s-a ocupat pe larg în articolul *Evreul din Verona*, al părintelui Bresciani, apărut pentru prima oară în revista *Il Cimento*, Seria a III-a, vol. V, februarie 1855, și retipărit apoi în toate edițiile *Studiilor*.

[15] Natura nu suferă vidul (lat.).

totuși vorbește este luat drept scriitor dulceag, drept retor, drept doctrinar, nume dat celui căruia, în trufia științelor, îi lipsește simțul practicului și al realului.

De la o vreme încoace, la noi, gîndirea a rămas imobilizată ca într-o apă stătătoare ; și auzi încă spunîndu-se idealul, ființa, conceptul, frumosul și bunul, și adevărul, și alte asemenea cuvinte, trudită repetare a unei vremi care-a trecut. Ceea ce era școală a devenit astăzi Arcadia ; iar ceea ce era elocvență este astăzi retorică.

Nu se poate spune cît rău face idealul acesta postum. Din el ia naștere o prăpastie adîncă între gîndire și viață. În sufletul celor tineri se zămislesc idei și dorințe de neînfăptuit, existînd și conștiința că nu pot fi înfăptuite : de aici, o practică întru totul alta decît teoria, principiile fiind tot atît de făloase pe cît de josnice și de lașe sînt faptele. Aiurea, ar fi vorba de o prefăcătorie josnică ; la noi, se mărturisește totul cu cinism și trece drept lucru firesc. Există în suflet, ca rod al unei proaste educații, un fel de dublă existență, școlarul și bărbatul, care trăiesc în cea mai deplină înțelegere : bărbatul este slab și îngăduitor, dar ține la școlar pentru atunci cînd apare în public. Deprins să-și fixeze ținta la mare înălțime, o ține acolo sus, solemn și de formă, și nu se antrenează să o lovească, nu dobîndește sentimentul și deprinderea forței, nici conștiința măsurii, nu ia în serios ceea ce gîndește și ceea ce dorește și se deprinde nu să acționeze, ci să rătăcească cu închipuirea în gol. Umplîndu-și mintea cu „nu știu ce“, cu „nu știu-cum“, cu idei prost definite și cu forme rău conturate și mulțumindu-se, în loc de ideal, cu nedefinitul și cu abstractul, cele mai alese inteligențe cad într-un fel de rătăcire, din pricina căreia gîndurile gonesc încoace și încolo, în toate direcțiile, fără să găsească nicicînd centrul în care să se fixeze. Cunosc tineri care la treizeci de ani nu știu încă ce au de făcut cu viața, ori cu judecata și, fără o orientare clară și stabilă în gînd și în faptă, așezați de-a curmezișul între două generații, cavaleri rătăcitori decăzuți, nu izbutesc să o asimileze pe una, nici să o ia

înaintea celeilalte, și trăiesc aidoma unor aventurieri, batjocoritori și batjocoriți. Zău! În alte țări, la optsprezece ani ai și devenit un bărbat, fiindu-ți rușine să ți se mai spună că ești tînăr, și privești drept înainte, și-o apuci pe drumul tău, fără să-ți mai întorci privirile în dreapta ori în stînga. Oameni în toată firea, cum sîntem, vrem deci să facem mai departe pe copiii, cu idealul și cu formele subtile, cu vălurile străvezii, cu *Deus in nobis*, cu iubirea care dictează sufletului, cu ideea sigură a lui Raffaello, cu acel „ceva" al lui Chénier [16], cu iluziile pierdute și cu misterul vieții, cu entuziasmul, cu geniul, cu înflăcărarea poetică, cu tipurile și cu arhetipurile, și cu femeia care îndrumă spre cer, cu un blestem sfînt adresat pămîntului și vieții, căreia îi spunem „proză"? Alături de extazele sfintei Tereza, istoria înfățișează orgiile Lucreției Borgia; cînd în partea de sus a scării dai de misticism, poți jura că jos vei găsi numai bigotism, superstiție și ipocrizie: spiritualismul din vîrf înseamnă materialismul cel mai abject în partea de jos; nu-i deci de mirare că prea multul ideal din școlile noastre a îngăduit să se dezvolte astăzi o atît de aprigă febră a cîștigurilor imediate și nepermise, împreună cu o atît de grăbită întunecare a oricărui simț moral.

Să intrăm în școlile noastre. Fațada este măreață: este enciclopedia. Acolo înlăuntru se află închis tot ceea ce se știe, dar fărîmițat în pilule, mecanizat în întrebări și răspunsuri. Cu cît este orizontul mai întins, cu atît sînt studiile mai puțin serioase și mai puțin adînci. Și, tocmai fiindcă vrem să cuprindem prea mult, rămînem pe terenul unui gol ideal, adică al indeterminatului, al superficialului, al provizoriului, al locului comun, al jumătăților de judecată. Nu există nici un lucru pe care să-l putem adînci, să-l putem asimila și să facem din

---

[16] P. Arcari, în De Sanctis, *Saggi critici*, Milano, Treves, 1914, III, p. 92, notează că, în timp ce se îndrepta spre eșafod, împreună cu prietenul său, poetul Roucher, André Chénier s-a oprit pe neașteptate și, lovindu-și fruntea cu mîna, a exclamat: „Vai, n-am făcut nimic pentru posteritate; și totuși, aveam ceva aici". (Citat de G. Lazzeri, în *op. cit.*, II, pp. 233—234.)

el un bun al nostru : sîntem prea presați și prea absorbiți de atîta mulțime și varietate. Nu există o temelie largă și stabilă pe care să se înalțe clădirea : nu există subordonare și coordonare : totul este dezlînat, totul este fragil, toată lumea vrea să poruncească, iar fiecare lucrează pe seama sa. Este greu de găsit un tînăr care să pună în scris numai ceea ce-i stă pe suflet ; a scrie înseamnă a minți. Îi întîlnești deseori pe unii care fac greșeli de gramatică și n-au habar de sintaxă, fiind incapabili să scrie și să înțeleagă, dar care, cu o siguranță desăvîrșită, își dau părerea în legătură cu orice și-i judecă pe Homer și pe Dante. Cine să ne scape deci de atîtea estetici, de atîtea arte ale scrisului, de atîtea istorii și de atîtea tratate ?

Nu există o unitate organică în învățămînt, nu există legătură între studii, nu există corectitudine și sinceritate în exprimare, nu există o participare vie și serioasă a elevului la ceea ce învață ; prea multă teorie, laboratorul este doar o dorință. Și pentru a reduce totul la unitate, lipsește proporția între ceea ce există ca idee și ceea ce există în fapt ; există prea mult ideal și prea puțin real ; există scopul în sine, nelegat de mijloacele prin care să fie înfăptuit, și, cum aici intră și conștiința, ne extaziem în fața scopului și ne îngrijim prea puțin de mijloace ; așa se face că idealul nostru nu este serios : este veleitate, nu și voință, și îl găsim doar pe fațada școlilor, dar nu se mai află acolo decît în scris.

Ce rămîne de făcut ? Să răsturnăm temelia cognoscibilului, iar acolo unde stă scris „ideal“, să punem „real“. Înțeleg că pentru oamenii cu bun simț idealul este tot una cu realul și că marii poeți și marii critici nu greșesc și nu despart ceea ce este unul și-același lucru. O știință nu este judecată însă după teorie, ci după orientarea ori după tendințele cărora le dă naștere.

Helvétius va demonstra că teoria lui este fără cusur și se va socoti tot atît de calomniat ca și Epicur. El o să vă explice lămurit care este interesul și care este folosul său ; numai că, îndată ce interesul „bine înțeles“, interesul cu comentariu și cu explicații, a fost așezat în par-

tea de sus a scării, societatea își ia textul și lasă comentariul. La fel se întîmplă și cu idealul. Arătați că natura și spiritul, gîndirea și materia, existența și neantul, idealul și realul sînt distincții logice, dar că în fapt unul este la fel cu celălalt, iar unul nu poate fi conceput fără celălalt. Explicați, distingeți, făceți-vă rezervele : muncă zadarnică. Impulsul a fost dat, iar explicațiile nu au nici un rost. În știință, elementul nou sau adăugat este cel care rămîne element principal, ba chiar singurul element, toate celelalte fiind neglijate. Împinși de senzualism, ne-am repezit spre ideal ca spre colacul nostru de salvare și i-am revendicat existența, l-am adulmecat și l-am descoperit în toate ființele vii, în artă și în natură. Problema cea mai de seamă pe care am încercat să o rezolvăm a fost aceea de a găsi în orice existență ideea, conceptul, partea de dincolo, idealul, și de a judeca totul potrivit cu valoarea și cu frumusețea conceptului, pus la baza filozofiei noastre a istoriei și a filozofiei noastre a artei. De ce să ne mirăm dacă, după ce a fost stabilită această bază și a fost dat impulsul, explicațiile, precauțiile, *distinguo*-urile, nu au folosit la nimic, iar idealul a fost instalat pe tron, drept singur stăpîn, și stăpîn absolut ? Maestrul vorbește cu înțelepciune ; din toată fraza, ucenicii nu țin minte decît cuvîntul cel mai de seamă, *le mot d'ordre*[17]. În felul acesta, în ciuda caracterului sănătos al doctrinelor, în cărți, în școli, în practică, s-au născut un dispreț și o nepăsare față de viața reală, căreia îi spunem „proză", ca și cînd nu ea ar fi baza și izvorul oricărei adevărate și înalte poezii, precum și un înfumurat dispreț față de formă, socotită ca o piedică pentru înălțimea idealului și tolerată ca un veșmînt al său, ca o mantie, ba chiar ca un văl : și cu cît se neagă mai mult pe ea însăși, cu atît este mai rațională, mai conștientă, mai gîndită, mai prețuită.

Cînd formele erau apreciate ca frumoase prin ele însele, niște idoli goi, am avut un Petrarca mecanizat, petrarchismul ; cînd formele s-au subțiat, devenind undui-

[17] Cuvîntul de ordine (fr.).

toare, umbre ale adevărului, văluri ale conceptului, am avut un Petrarca idealizat, un petrarchism platonic. Mi se pare că a venit vremea să-i lăsăm de o parte pe Bembo și pe Schlegel, pe David și pe sfînta Tereza, și, printre aceste două petrarchisme, să-l căutăm pe adevăratul Petrarca.

Vom vedea atunci că acolo unde Petrarca ne apare neîngrijit și grosolan se află comori de poezie mai curate decît toate eleganțele lui înregistrate pînă acum ; iar acolo unde se leapădă de platonismul său și dă zbor liber imaginației și impresiilor sale, atinge cel mai înalt punct al artei. Cu cît există în forma lui mai mult spirit, mai multă gîndire și mai multe concepte, cu atît mai mult ne îndepărtăm de poezie ; și ne simțim cu atît mai mult pe adevăratul teren al artei cu cît descoperim mai multă pasiune și cu cît sînt mai aprinse imaginația, impresiile, voluptatea ori melancolia.

Marele artist este cel care învinge, și stăpînește, și ucide în sine idealul, adică îl realizează, produce o formă, care îl mulțumește și în care uită totul, dar uită pînă-ntr-atîta încît, dacă altcineva îl întreabă ce se găsește acolo înăuntru, răspunde : — O idee oarecare, un lucru oarecare, un nu știu ce, adică nimic : acolo se află forma, iar forma este totul. Forma este copilul minții noastre, iar problema artei este de a ști dacă mintea aceea are forță productivă și dacă pruncul acela este o ființă vie, dacă s-a născut viu. Certați-vă cît vreți cu privire la calitatea formei, dacă este subtilă sau densă, frumoasă ori urîtă, morală sau imorală, a concepției, cu alte cuvinte în legătură cu ceea ce este real în ea și cu ceea ce este ideal : esențialul este ca, înainte de orice, să existe o formă. Faptul că în artă nu este admisă mediocritatea înfățișează o concepție adîncă, deoarece nu există mai mult sau mai puțin viu, ci există doar viu sau mort ; există poetul și există nepoetul, creerul eunuc.

Nedeterminatul, confuzul, schițatul, schematicul, afectatul, exageratul, sentențiosul, alegoricul, abstractul, generalul, particularul, toate acestea nu alcătuiesc forma, ci opusul formei, sînt informul și monstruosul, sînt ne-

putința și dezvăluiesc o veleitate, iar nu voința de a produce. Sub acest aspect, esența artei nu este idealul, nici frumosul, ci viul, forma ; chiar și urîtul aparține artei : în afara regatului artei se află numai informul și monstruosul. Thais din Malebolge este mai vie și mai poetică decît Beatrice, atunci cînd este o pură alegorie și răspunde unor combinații abstracte. Frumosul ! Spuneți-mi deci dacă există cumva un lucru atît de frumos ca Iago, o formă ieșită din adîncimile vieții reale, atît de plină, atît de concretă, atît de finisată în toate părțile sale, în toate gradațiile sale, una dintre cele mai frumoase creaturi ale lumii poetice. Cînd ne năpustim însă cu toată puterea într-o regiune care precede forma, datorită certurilor cu privire la idee, la concept, la frumosul real, moral, intelectual, confundînd adevărul filozofic și moral cu adevărul estetic și denaturînd impresiile, noi declarăm urîtă o mare parte a lumii poetice și îi dăm cale liberă numai în calitate de contrast, de antagonism, de relief al frumosului și-i acceptăm pe Mefisto ca relief al lui Faust, pe Iago, ca relief al lui Othelo. Tot astfel, *in illo tempore* [18], oamenii își închipuiau că aștrii se aflau la locul lor numai pentru a lumina pămîntul.

Dacă doriți o statuie în vestibulul artei, puneți acolo forma, uitați-vă la ea și studiați-o, ea urmînd să fie începutul. Înaintea formei exista ceea ce exista înainte de creație : haosul. Haosul este, de sigur, un lucru respectabil, iar istoria lui este foarte interesantă ; știința nu și-a spus încă ultimul cuvînt cu privire la lumea aceasta anterioară, alcătuită din elemente în fierbere. Arta își are și ea lumea sa anterioară ; arta își are și ea geologia sa, născută însă ieri și de-abia schițată, știință *sui generis,* care nu e nici critică, nici estetică. Estetica apare atunci cînd apare forma, în care lumea aceea este înghițită, topită, uitată și pierdută. Forma este ea însăși, după cum individul este el însuși, și nu există o teorie a artei atît de distructivă cum este acel necontenit pălăvrăgit în legătură cu frumosul, ca manifestare, ca ex-

---

[18] Pe vremuri (lat.).

presie, ca lumină, ca văl al adevărului ori al ideii. Lumea estetică nu este aparență, ci este substanță ; ba chiar se confundă cu substanța, cu ceea ce este viu ; normele sale, rațiunea sa de a fi se rezumă la acest singur cuvînt : — Trăiesc. — Simțurile noastre ajung pentru a ne face să înțelegem ceea ce este viu și ceea ce este mort în natură ; în regatul artei simțul viului, al realului este puțin dezvoltat și nu rareori se întîmplă ca unii critici să discute îndelung despre o operă de artă ca despre un lucru viu, iar ea este născută moartă, și spun că este frumoasă, și descoperă în ea idealul, și o înalță la rangul de model ! Să-i lăsăm în pace pe cei care astăzi trec drept poeți, dar cît timp nu a fost irosit în legătură cu *Basvilliana* lui Vincenzo Monti ? Și nu este un popor artist decît acela care știe să măsoare distanța infinită care desparte geniul de talent, creația de contemplație și înțelege de ce sînt așezați atît de sus Homer, Dante, Shakespeare, Ariosto. Dar, dacă vrem să dobîndim înțelesul vieții, să începem prin a răsturna termenii problemei estetice și să-l întrebăm pe poet nu cît a știut să idealizeze, ci cît a fost în stare să realizeze. În loc de *artializer la nature* să ne îngrijim de a *naturalizer l'art* [19].

O lucrare rămîne încă de făcut, iar rostul ei este de a determina ceea ce este viu și ceea ce este mort. Și-o să ne dăm seama că în Petrarca este mort tot ceea ce este imitat și imitabil, petrarchismul contrafăcut, retoricul și platonicul. O bună parte din el este încă vie ; și vom înțelege că dacă în viața aceasta există lipsuri, există oboseală, există elemente mecanice, totul se datorește faptului că în el nu s-au aflat din belșug, ca în cei mai mari, puterea generativă, virilitatea, forța realizării: și vom ajunge la concluzia că ceea ce idealiștii socotesc a fi gloria lui a fost tocmai slăbiciunea lui.

O lucrare făcută astfel nu va însemna panegiricul lui Petrarca, ci va fi adevăratul Petrarca, așa cum îl dorea Mézières.

---

[19] A face din natură artă... a face din artă, natură (Montaigne, *Escuri*, cartea III, cap. V).

Lecții asupra lui Manzoni

(Aceste patru studii, publicate inițial în Nuova Antologia *din februarie și octombrie 1872 și din octombrie și decembrie 1873, și reunite pentru prima dată de Croce, cuprind cursul ținut de autorul lor la Universitatea din Napoli între ianuarie și mai 1872. Primul dintre ele se află inclus și în volumul* Nuovi saggi critici / Noi studii critice /).

Lumea epico-lirică a lui Alessandro Manzoni

Anul 1815 este tot atît de vrednic de ținut minte ca și acela al Conciliului din Trento. El indică manifestarea unei reacțiuni, nu numai politică, dar și filozofică și literară, inițiată încă mai de mult în spirite, după cum arată urmele lăsate în poemele despre *Morminte* al lui Foscolo și al lui Pindemonte[1]. Reacțiunea a fost tot atît de violentă și de rapidă ca și revoluția. Bonaparte a încercat zadarnic să o oprească, făcînd concesii și căutînd o împăcare între ideile burgheze. Mișcarea imprimată a ajuns atît de departe, încît toți actorii revoluției au fost amestecați într-o condamnare comună. Iacobini și Girondini, Robespierre și Danton, Marat și Napoleon. Teroarea albă i-a urmat celei roșii.

A apărut și un vocabular nou, filozofic, literar și politic. Cei doi vrăjmași erau scepticismul și materialismul, iar împotriva lor s-a ridicat spiritualismul, împins pînă la misticism și idealism. Împotriva dreptului natural s-a ridicat dreptul divin, împotriva suveranității populare, legitimitatea, împotriva drepturilor individuale, Statul, împotriva libertății, autoritatea sau ordinea. Evul Mediu a ieșit din nou la iveală, proslăvit ca leagăn al spiritului modern, și a fost analizat și reanalizat pe toate fețele. Creștinismul, țintă în calea tuturor săgeților, a devenit centrul oricărei investigări filozofice și stindardul oricărui progres social și civil; în batjocură, clasicilor li s-a spus păgîni, iar doctrinele liberale au fost calificate drept păgînism curat. Ordinele monastice au fost declarate binefăcătoare ale civilizației, iar papalitatea un puternic factor de libertate și de progres. S-au schimbat criteriile artei. Au existat o artă păgînă și o artă creștină, a cărei cea mai înaltă expresie a fost căutată în gotic, în umbre, în mistere, în vag și în indefinit, într-un dincolo căruia i s-a dat numele de ideal, într-o aspirație către infinit, incapabilă să aducă vreo mulțumire și,

[1] Care, de fapt, renunțase la scrierea acestui poem, rămas numai în stare de proiect.

ca atare, melancolică ; melancoliei i s-a spus însușire creștină ; senzualismul, materialismul, plasticul au constituit caracterul artei păgîne ; s-a ivit genul creștin și romantic, în opoziție cu genul clasic. Religie, credință, creștinism, idealul, infinitul, spiritul, tronul și altarul, pacea și ordinea au fost cele dintîi cuvinte ale noului veac. Contradicția era evidentă. Lui Voltaire, lui Rousseau, lui Diderot, i-au urmat Chateaubriand, doamna de Staël, Lamartine, Victor Hugo, Lamennais. Și chiar în 1815 apăreau *Imnurile Sacre* ale tînărului Manzoni. Istoria, literatura, filozofia, critica, arta, dreptul, totul căpăta culoarea aceea. Aveam un neo-guelfism ; Evul Mediu se ridica amenințător și răzbunător împotriva întregii Renașteri.

Și nu era de loc vorba de o mișcare factice și artificială, susținută de condeiele unor simbriași, pusă la cale de poliție, stîrnită de interese vremelnice. Era o serioasă mișcare spirituală, întemeiată pe legile veșnice ale istoriei, la care participau mințile cele mai strălucite și mai libere ale noului veac. Mișcare exagerată, fără îndoială, la începuturile sale, fiindcă urmărea nu numai să explice, dar și să preamărească trecutul, să șteargă veacurile din istorie, să propună, drept model, Evul Mediu. O exagerare chema însă o alta. Zeița Rațiunii și comunitatea bunurilor primeau, ca răspuns, apoteoza călăului și legitimitatea Inchiziției.

Exagerarea a fost însă de scurtă durată, iar reacțiunea a dat greș în încercările ei de reorganizare radicală. Avea împotriva sa interese noi, apărute o dată cu revoluția : interese economice, morale și intelectuale. Pe de altă parte, noua ordine de lucruri favoriza monarhia, care contribuise la promovarea ei. Nu era în interesul principilor să restaureze breslele, libertățile municipale, clasele privilegiate, toate acele forțe colective dispărute în vîltoarea revoluționară, în care ei vedeau tot atîtea frîne pentru puterea lor absolută. A rămas deci în picioare aproape pretutindeni și aproape neștirbită rînduiala economică și socială consfințită de noile coduri și s-au înrădăcinat și mai mult principiile noi, pe care ea se înte-



meia. Reacțiunea, care era în vădită contradicție cu toate ideile moderne, nu putea să dăinuie. Nu mult mai tîrziu, au intervenit mișcările din Spania, de la Napoli, de la Torino, de la Paris. Belgia și Grecia își cucereau independența. Sentimentul național se trezea împreună cu sentimentul liberal. Iar secolul al XVIII își continua drumul, împreună cu drepturile sale individuale, cu principiile sale de egalitate, cu carta sa de la 1789. Ca să poată să trăiască în acest mediu, reacțiunea a fost nevoită să cadă la înțelegere, să se transforme, să adopte idei moderne și un limbaj modern ; nu a mai fost vorba de reacțiune sau de simplă restaurare, a fost vorba de o tranzacție ori de o împăcare.

Sau, mai de grabă, se poate spune că, o dată liniștite primele inflăcărări, mișcarea aceea, ce aducea a reacțiune, era, în fond, însăși revoluția, care, învățată din experiență, se domolea și se disciplina pe sine însăși. Dezamăgirile, dezastrele, nenumăratele excese, un ideal atît de pur, atît de plin de încredere, profanat la primul contact cu realitatea, toate acestea trebuiau să facă o puternică impresie asupra spiritelor și să le încline spre meditație. Reacțiunea însemna trecutul încă viu în mulțimi, atacat cu o violență menită să-i atragă în sprijinul său pînă și pe indiferenți, și care acum scotea din nou capul, cu o îngîmfare de învingător. Experiența a arătat că trecutul nu este nimicit cu un decret și că e nevoie de veacuri pentru a distruge opera unor veacuri. Și a mai arătat că forța clădește solid atunci cînd este precedată de convingere, potrivit cu sentința aceea a lui Campanella, care spunea că „limbile preced săbiile“. Nu încape îndoială că revoluția greșise, exagerîndu-și ideile și forțele, iar acum își croia un drum nou, cu mai puțină pasiune, dar cu un simț mai corect al realului, sprijinindu-se mai mult pe știință, decît pe entuziasm. Ce era deci mișcarea aceea din veacul al XIX-lea ? Era aceeași mișcare din veacul al XVIII-lea, care, de la starea spontană și instinctivă, trecea la starea de reflecție și își rectifica pozițiile, își micșora exagerările, dobîndea

simțul naturii și al limitei, o conștiință politică. Era spiritul nou, care ajungea la o mai limpede cunoaștere de sine și își ocupa poziția sa în istorie. Chateaubriand, Lamartine, Victor Hugo, Lamennais, Manzoni, Grossi, Pellico nu erau mai puțin liberali decît Voltaire și Rousseau, decît Alfieri și Foscolo. Sînt și ei moștenitori ai secolului al XVIII-lea, programul lor este tot cel de la '89, *credo*-ul lor este tot libertate, patrie, egalitate, drepturi ale omului.

Forma cea mai accentuată a reacțiunii era reînvierea ideilor catolice. Sentimentul religios, prea mult lovit, lovește, la rîndul său, se răzbună, dar nu poate, totuși, să se sustragă influențelor revoluției. Reînviază, dar influențat de spiritul nou, cu programul veacului al XVIII-lea. Neo-catolicii nu au drept țintă negarea acelui program, cum fac reacționarii puri, cu iezuții în frunte, ci împăcarea lui cu sentimentul religios, demonstrînd că acela este tocmai programul creștinismului, contemplat în puritatea originilor sale. Este vechea teză a lui Paolo Sarpi, reluată și susținută cu mai multă vigoare atît în discursuri cît și în lucrările științifice. Vrednic de notat este ceea ce a scris Manzoni în *Morala catolică*, întru combaterea lui Sismondi. Revoluția este silită să respecte sentimentul religios, să discute creștinismul, să-i recunoască importanța și misiunea istorică ; pe de altă parte, însă, pentru a circula, creștinismul are nevoie de secolul al XVIII-lea, așa că folosește limbajul și ideile acestuia, și auzi vorbindu-se de o democrație creștină și de un Cristos democrat, în chipul acela în care liberalii dau o semnificație politică unor cuvinte din scriptură, cum ar fi apostolatul ideilor, martirajul patriotic, religia datoriei, misiunea socială. Revoluția sceptică și materialistă își înscrie pe steagul ei cuvintele *Dumnezeu și Popor*, iar religia dogmatică și ascetică părăsește înălțimile supranaturalului și se îmbibă de umanism și de naturalism, se apropie de știință, ia o formă filozofică, ajunge să fie prețuită ca morală și ca poezie. Este vorba de spiritul nou, care primește în sine elemente vechi, dar transformîndu-le, asimilîndu-le, transformîndu-se însă și

pe el în acțiunea aceasta, realizîndu-se încă și mai mult. Acesta este sensul marii mișcări ieșite din reacțiunea secolului al XIX-lea, al unei reacțiuni schimbate imediat în conciliere. Iar forma ei politică este Monarhia, prin grația lui Dumnezeu și prin voința poporului.

Baza teoretică a acestei concilieri este o nouă concepție asupra adevărului, înfățișat ca o transformare ideală, adică după legile inteligenței ori ale spiritului. Cursul ideal nu a mai fost suprapus istoriei, ci a fost identificat cu aceasta, ceea ce Vico numise înlocuirea adevărului cu certitudinea. Pe de altă parte, conceptul acesta acorda din nou faptelor o importanță care le fusese contestată de la Descartes încoace, le comanda, le legitima, le dădea o semnificație și un scop, crea filozofia istoriei ; pe de altă parte, realiza divinul, răpindu-l abstracțiunilor mistice ale supranaturalului și umanizîndu-l. Conceptul era deci fundamental revoluționar, în opoziție hotărîtă cu Evul Mediu și cu scolastica, deși părea o reacțiune la ceea ce secolul al XVIII-lea avea prea exclusiv și prea absolut în el. Și astfel, mișcarea aceea, în aparență reacționară, trebuia să ducă la o nouă dezvoltare a revoluției, pe o bază mai solidă și rațională.

Primei perioade a mișcării i s-a spus romantică, în opoziție cu clasicismul. A avut drept conținut creștinismul și evul mediu, ca adevăratele izvoare ale vieții moderne, timpul ei eroic, mistic și poetic. Renașterea a fost numită păgînism, iar epoca aceea pe care Renașterea o numea barbarie a reînviat, încununată cu o nouă aureolă. Oamenilor li s-a părut că îi revăd, după o îndelungată absență, pe Dumnezeu, pe sfinți și pe Fecioara Maria, și pe cavalerii aceia înveșmîntați în fier, și temple, și turnuri, și pe cruciați. Formele biblice au întunecat culorile clasice ; goticul, vaporosul, nedefinitul, sentimentalul au topit imaginile, au umplut de umbre și de fantasme închipuirile. Cronicarii și trubadurii au fost dezgropați : Europa își reconstruia cu pioșenie amintirile, și le integra, se identifica cu ele, recrea imaginile și sentimentele acelea. Fiecare popor se lega la loc de tradiții, căuta titlurile existenței sale și ale locului său

în lume, legitimitatea aspirațiilor sale. Antichităților grecești și romane le-au urmat antichitățile naționale, pătrunse și unite între ele de un spirit superior și dătător de viață, de spiritul catolic. Se trezea din nou imaginația, însuflețită de orgoliul național și de un entuziasm religios împins pînă la misticism, iar geniul metafizicii și al artei ieșea dintr-o îndelungată amorțire, încă și mai viguros. Reînviau filozofia înaltă și poezia înaltă. Lirica și muzica, poemele filozofice și istorice erau glasurile acestei reveniri. Vei căuta zadarnic aici candoarea și simplitatea spiritului religios ; este un trecut refăcut și transformat de o imaginație modernă, în care secolul al XVIII-lea și-a lăsat amprentele sale. Nu mai este vorba acum de pasiunile aprinse și ranchiunoase ale acelui veac, dar ideile sale, libertatea, democrația, progresul, există încă acolo, adăpostite sub hlamida Fecioarei Maria, însuflețite de Duhul Sfînt. Revoluția biruită nu mai amenință, renunță la sarcasm, la ironie, la insultă, și, transformîndu-se în apostolat evanghelic, ia un aer umil și rugător, pune stăpînire pe amvon, atrage de partea sa pe Cristos și *Biblia*, devine *Cel din urmă cuvînt al unui credincios*[2]. *Divina Comedie* este dată peste cap. Nu umanul se îndumnezeește, ci divinul se umanizează. Divinul renaște, dar simți că Bruno, Campanella și Vico s-au născut încă mai de mult.

În 1815, cînd reacțiunea progresase simțitor ca idei, așa că liga principilor se numea Sfînta Alianță, și cînd se ucidea în numele Sfintei Credințe, a apărut o cărțulie căreia nimeni nu i-a dat nici o atenție și care purta titlul de *Imnuri*. Foscolo își închidea veacul său cu *Cînturi*[3] ; Manzoni îl deschidea pe al său cu *Imnurile*. Păreau două lumi opuse. În primul se afla umanitatea, fără suflet și fără Dumnezeu. În cel de al doilea, după o îndelungată uitare de veacuri, reapărea Cerul. *Cră-*

---

[2] Titlul original exact *Paroles d'un croyant (Cuvinte ale unui credincios)*, iar opera îi aparține filozofului francez Felicité de Lamennais (1782—1854).

[3] În original *Carmi*. De Sanctis vrea să spună că tot *carmi* erau subintitulate atît *Cîntecul mormintelor* cît și *Grațiile*.

ciunul, Patimile, Rusaliile erau cele dintîi cuvinte ale noului veac. Crăciunuri, Marii și Isuși existau cu duiumul în vechea literatură, subiect insipid al unor poeme și sonete, uitate cu toatele. Le lipsea inspirația, din care ieșiseră imnurile Bisericii, cîntecele religioase ale lui Dante și ale lui Petrarca, și tablourile, și templele, și statuile bătrînilor noștri artiști. Peste acest material sacru suflaseră secolul al XVII-lea și Arcadia, pînă cînd pierise sub ironia și sarcasmul secolului al XVIII-lea. Acum, poezia își încheia și ea Concordatul său[4]. Subiectul acela vechi ieșea iarăși la iveală, întinerit de o nouă inspirație.

De unde-i venea Italiei acea inspirație nouă? S-a spus că de peste munți. Se povestea că tînărul Manzoni, plecat din Italia cu sufletul plin în întregime de Alfieri, se înapoiase de la Paris romantic și catolic, după ce nimerise în cercurile acelea germanizate, care se împotriveau imperiului, ori mai curînd revoluției, și proclamau legitimitatea și dreptul divin. Tînărului i se păruse că vede o lume nouă, iar *Imnurile* s-au născut din acel prim entuziasm, preludiu al unui entuziasm religios care însoțea înapoierea papii la Roma, îi inspira țarului Alexandru federația creștină și făgăduia oamenilor obosiți o nouă eră de pace. Tînăra generație se înălța între aceste iluzii; și în timp ce bătrînul Foscolo născocea cu închipuirea un paradis al Grațiilor, înfățișînd alegoric lucruri moderne în culori vechi, Manzoni reclădea idealul unui paradis creștin și îl reconcilia cu spiritul modern.

La fel stau lucrurile cu Cesare Beccaria. Și el fusese la Paris și se înapoiase de acolo voltairian și enciclopedist. De la Paris venea revoluția, de la Paris venea reacțiunea. Italia ieșise din singurătatea ei intelectuală și era în suită, se simțea îmboldită. În Italia, centrul cel mai plin de viață al acelei mișcări europene era tot Milano, unde influențele franceză și germană se aflau

---

[4] Aluzie la cel încheiat între papa Pius al VII-lea și Napoleon Bonaparte, în calitate de prim-consul al Republicii Franceze.

mai apropiate și mai puternice. Acolo, în *Il Caffé*, era inaugurat veacul al XVIII-lea. Și tot acolo, în *Il conciliatore*, era inaugurat veacul al XIX-lea. Manzoni îi urma lui Beccaría, iar Verri și Baretti ai noului secol erau un Pellico, un Berchet, un Grossi, un d'Azeglio.

Fenomenul nu era numai italian : era european. Încă din secolul trecut începuse o mai strînsă comuniune intelectuală în cultivata Europă, un ajutor în privința aceasta fiind și războaiele napoleoniene. Împăratul ducea în Germania ideile franceze și aduçea la Paris ideile germane. Vrăjmașul galopa în urma calului său. Parisul devenea un centru activ de schimburi intelectuale ; de export și de import. Ideile locale, manufacturate la Paris, căpătau înfățișare europeană. În centrul acela viguros de formare și de propagare, admiratorul lui Alfieri, prietenul lui Goethe, al lui Cousin și al lui Fauriel, se iniția în viața europeană, dobîndea trăsăturile noului veac.

Dar omul nou, care se forma treptat în el, nu ștergea ceea ce era vechi ; ba dimpotrivă, se încadra. Rămînea moștenitorul lui Beccaria, copilul veacului al XVIII-lea, admiratorul lui Alfieri. Sentimentul religios nu a operat asupra lui în sens reacționar, ori ca o negație, alungînd violent din mintea sa convingerile și sentimentele vechi ; ba, dimpotrivă, a consfințit convingerile și sentimentele acelea, punîndu-le sub ocrotirea cerului. Noul catolicism își avea furiile lui, răzbunările lui. Ca adevărată reacțiune, romantismul era exclusivist și exagerat. Cîtă patimă și în acei romantici ! Respingeau păgînismul și reabilitau Evul Mediu. Refuzau mitologia clasică și preconizau o mitologie nordică. Voiau libertatea artei, dar negau libertatea conștiinței. Respingeau plasticitatea și simplitatea formelor clasice, punînd în locul lor goticul, fantasticul, nedefinitul și lugubrul. Înlocuiau artificialul și convenționalul imitației clasice cu imitații artificiale și convenționale de gust încă și mai prost. Și, plictisiți de frumosul clasic, idolatrizau urîtul. O superstiție era urmată de o alta. Ceea ce era legitim și firesc în Shakespeare și în Calderon, devenea ciudat, grosolan, arti-

ficial, după atîta trecere de vreme, față de asemenea deosebire de concepții și de simțire.

În toate violențele acestea de idei și de stil Manzoni nu vede altceva decît un conținut religios reînviat pe pămînt, pe Cristos, rătăcit și regăsit înlăuntrul nostru. Plin din totdeauna de o lume morală, ale cărei nobile accente le auzi răsunînd în versurile scrise cu prilejul morții lui Carlo Imbonati, sufletul său tînăr primește sentimentele acestea religioase și vede în ele desăvîrșirea și încununarea acelei lumi. Providența se înapoiază pe pămînt, miracolul reapare în istorie, speranța și rugăciunea se trezesc din nou la viață, inima se îmbunează, făcînd loc în ea unor sentimente duioase ; pe deasupra dezamăgirilor și învrăjbirilor lumești trece o adiere de iertare și de pace. Acesta este paradisul creștin, închipuit și dorit în *Imnuri*. În această revenire a ideilor religioase simți că spiritul nou nu se dă laoparte, ci pătrunde în ele și le asimilează, se caută și se găsește pe sine însuși, căci baza ideatică a acestor *Imnuri* este în esență democratică, este ideea secolului, botezată cu numele de idee creștină, egalitatea oamenilor, frați toți, întru Cristos, este blamarea asupritorilor și proslăvirea asupriților, este faimoasa triadă, libertate, egalitate, fraternitate, evanghelizată, este creștinismul înapoiat la idealurile sale și armonizat cu spiritul modern. De aici ia naștere o lume ideală, împăcată și unită, în care se liniștesc discordanțele realității și durerile pămîntului. Aici se află Domnul, care, în durerea lui, s-a gîndit la toți fiii Evei ; aici se află Maria, pe al cărei sîn femeia sărmană lasă să-i cadă lacrima ei disprețuită ; aici se află Duhul Sfînt, care coboară ca o boare mîngîietoare peste gîndurile vlăguite ale celui nefericit ; aici se află împărăția păcii, de care lumea își bate joc, dar pe care nu o poate dobîndi. Trimisul lui Dumnezeu nu se îndreaptă către ușile păzite ale celor puternici, ci către niște păstori necunoscuți de lumea celor răi. Mama și-a înfășat fiul în scutece sărăcăcioase, în ieslea umilă. Săracul, înălțîndu-și privirile către cerul care este al său, își îndreaptă bucuros văicărerile într-acolo, cu gîndul

la cel cu care seamănă. Roaba nu mai suspină, sărutîndu-şi pruncii, nu mai priveşte cu pizmă sînul care-i hrăneşte pe cei liberi. Duhul coboară împăciuitor, prielnic închinătorilor lui, prielnic şi celor care nu-l ştiu. În veghea nocturnă, copilaşul o cheamă pe Maria ; în furtună, navigatorul cere ajutorul Mariei. Oamenii sînt născuţi pentru iubire, sînt născuţi la şcoala cerului.

Lumea aceasta ideală cuprinde în ea lumea morală, aşa cum o concepuse gîndirea modernă. Este lumea libertăţii şi a egalităţii, răpită filozofilor şi revendicată de *Biblie*, în numele revelaţiei creştine. Realitatea, bine înţeles, nu era de acord cu idealul acesta, dacă ne gîndim ce însemnau pe atunci Sfînta Inchiziţie şi Sfînta Alianţă. Poetul înfăţişa însă noua generaţie, curăţită de pasiunile iacobine şi clericale, avidă de pace, după o luptă atît de lungă, deschisă iluziilor, încrezătoare în idealurile trandafirii. După atît de violente expansiuni în lumea exterioară, spiritul se reculegea în sine, devenea contemplativ şi religios, îşi crea, în singurătatea sa, o lume ideală. Realiza astfel societatea aceea pe care-o doriseră Beccaria şi Filangieri, cu o credinţă puternică, vlăguită însă de experienţă ; îl găsea aici pe Dumnezeu, alături de copilaş, de femeia sărmană, de roabă, de sărac, de asuprit ; construia aici acel regat al libertăţii şi al egalităţii, din care, pe pămînt, după atîtea amăgiri şi speranţe, dispăruse orice urmă. Lumea religioasă, ajunsă o aparenţă deşartă, dobîndea din nou un conţinut, aducea din nou în tiparele sale străvechiul ideal, învăluit de beznă în conştiinţă, şi, lipsindu-se de rigiditatea ei dogmatică şi doctrinară, strălucea ca artă şi ca morală. Aceasta era noua inspiraţie izvorîtă din pasiunile contemporane, care făcea din nou o poezie închinată Crăciunului, lui Isus, Mariei.

Ceea ce-l impresionează pe poet nu este nici sfinţenia, nici caracterul misterios al dogmei. Nu primeşte supranaturalul cu reculegere, cu simplitate de credincios. Miracolul nu-l înflăcărează, nu îl inspiră. Îl vesteşte şi trece. Unul dintre lucrurile cele mai minunate din tra-

diția creștină este îndeplinirea profețiilor. Poetul se mulțumește să spună :

Da cui promise è nato,
Donde era atteso, uscì.

(Din cine era așteptat s-a născut,
De unde era așteptat s-a ivit).

Inspirația nu pornește nici din inimă, nici din credință : pornește din închipuirea lui. Nu este un crez, este un motiv artistic. Ținta este strămutarea supranaturalului în imaginație și, dacă pot spune astfel, naturalizarea lui. S-ar zice că în fața tînărului poet se află rîsul batjocoritor al lui Alfieri și al lui Foscolo și că nu cutează să înfățișeze contemporanilor chipurile lor intrate în uitare altfel decît pompos împodobite. Ideea unui Mîntuitor dumnezeiesc este una dintre cele mai mișcătoare pentru inimile simple. Poetul se silește să-i dea înțeles și rațiune și obține astfel minunata comparație cu stînca. Sentimentul rămîne rătăcit printre valurile unei imaginații agitate. Nimic nu este mai contrariu genului romantic. Imnul, poezie esențialmente religioasă, este cadrul propriu al infinitului și al supranaturalului, unirea sufletului cu Dumnezeu, înflăcărarea spirituală în zone accesibile mai mult sentimentului decît imaginației. Caracterul său îl constituie candoarea și simplitatea. Nemaifiind posibilă credința aceea neprihănită, care face de necomparat imnurile ecleziastice, modernii au căutat să le complecteze cu efectele muzicale, aruncînd în contemplațiile lor acel nu știu ce grațios și intim căruia i s-a dat numele de sentiment romantic. Poetul nostru rămîne însă clasic în formele sale : se simte încă acolo școala lui Vincenzo Monti. Zadarnic se cațără printre norii din Sinai ; nu rezistă, are nevoie să atingă pămîntul : sufletul său nu primește decît ceea ce este limpede și plastic ; formele sale sînt descriptive, oratorice și literare, totuși viguroase și pline de efect, căci sînt însuflețite de o imaginație proaspătă în tipare

noi. Despre îngeri şi despre păstori *Biblia* vorbeşte astfel : *„Ecce Angelus Domini stetit juxta illos, et claritas Dei circumfulsit illos... Et subito facta est cum angelo multitudo militiae caelestis laudantium Deum et dicentium : Gloria in altissimis Deo“* [5]. Toate acestea trebuie să i se pară prea simple unei imaginaţii moderne. Poetul risipeşte deci cele mai frumoase culori ale sale şi scoate trei strofe pitoreşti, iar ultima strofă anunţă o imaginaţie plăcut aţîţată, care face şi cele din urmă comentarii asupra subiectului. Rămîi cu impresia unei apariţii frumoase, care surprinde şi ispiteşte privirea, cum se întîmplă atunci cînd vezi unele flăcărui în focurile artificiale, dar care nu te îndeamnă la reculegere, cum face fraza de mai sus, în simplitatea ei sfîntă, atît de plină de energie : *„claritas Dei circumfulsit illos“*. Emoţia aceasta, care îşi caută liniştirea în combinaţiile exterioare ale acelor fapte supranaturale şi nu-şi are rădăcina în impresiile prime şi directe ale sentimentului religios, dezvăluie o căldură întru totul imaginativă, un sentiment pur artistic, întocmai cum întîlnim la scriitorii neo-catolici de pe atunci. De aici ia naştere un aparat retoric, în stare să aprindă uneori sentimentul, în deosebi în imnul intitulat *Patimile,* ori în cel intitulat *Învierea.* Şi ar fi de nesuferit dacă, din cînd în cînd, şuvoiul de exclamaţii şi de întrebări nu ar fi întrerupt de reprezentarea acelei lumi morale, exprimată în imagini şi gînduri noi şi simple, care este adevărata bază poetică a *Imnurilor,* puntea de legătură dintre tradiţiile antice şi sentimentele contemporane. De aceea ne par atît de atrăgătoare *Crăciunul* şi imnul către Maria şi de aici dobîndeşte imnul intitulat *Rusaliile* elocvenţă şi măreţie morală.

În reconstrucţia aceasta a unei lumi cereşti se dezvoltă o lirică legată de furia şi lăcomia lumească, avîndu-şi perspectiva în viaţa cealaltă. Momentul dramatic

[5] Şi deodată s-a văzut, împreună cu îngerul, mulţime de oaste cerească, lăudînd pe Dumnezeu şi zicînd : Slavă întru cei de sus, lui Dumnezeu. (Luca, *Evanghelia,* cap. 2, par. 13 şi 14).

al unei asemenea lirici este moartea, iar forma ei obișnuită este rugăciunea, ca înălțare a sufletului către Dumnezeu. Sentimentul acesta viu al supranaturalului, ce adie peste curgerea frămîntată a întîmplărilor, de parcă vezi cum se înalță de-asupra orașelor și castelelor o mînăstire în care-și caută pacea omul chinuit și sleit de patimile pămîntene, este tocmai lirica Evului Mediu, este Beatrice și este Laura, viziuni și fantasme în viața de pe tărîmul nostru, devenite adevărate ființe poetice în lumea cealaltă. Fiică a acestei lumi mistice este Ermengarda, creatură de-abia schițată, semănînd mai mult a fantasmă decît a ființă, în jurul căreia mugește furtuna, dezlănțuită din pricina ei, în timp ce ea se ridică în picioare, cu privirile îndreptate spre cer. Nimic nu putea să portretizeze mai bine lumea încrîncenată și adînc tulburată a popoarelor barbare, cu bisericile și cu mînăstirile ei, cu îngerii și cu sfinții ei. În fundul tabloului, de-asupra unor atari frămîntări barbare, o vezi tot timpul pe Ermengarda, transfigurare a morții și, parcă, o trezire a sufletului la adevărata viață. Sentimentul acesta al deșertăciunii lucrurilor lumești, „*omnia vanitas*“, în cea mai mare ațîțare a urilor omenești, paradisul de pace și de uitare, care-ți flutură de-asupra capului printre răgetele unor vremuri crunte, înfățișează cea mai frumoasă concepție despre poezie în plină reînviere a misticismului. Antagonismul este încă și mai dramatic, întrucît poate fi surprins chiar în sufletul muribundei, în care amintirile vremurilor fericite întrețin ultima rămășiță a pornirilor omenești și stîrnesc o suferință îndulcită de rugăciune și de speranță. Renaște melancolia, acea suferință blîndă, acel cer pe pămînt, acel paradis în infern, un preludiu al căreia apare de-abia schițat și fără nici o trăsătură caracteristică în versurile grațioase ale lui Pindemonte [6]. La Manzoni, melancolia își are un caracter al ei, fiind efluviul firesc al unei întregi lumi poetice. Și este de o limpezime italiană,

[6] Ippolito Pindemonte, *La Melanconia* (1788).

avîndu-și temeiul său nu în acel farmec al sentimentelor și al dorințelor, căruia i s-a spus romantism și ale cărui unduiri și umbre pot fi văzute în melodiile lui Lamartine, ci într-o concepție bine determinată a noii poezii, în acel ferment al terestrului chiar și printre bucuriile cerești. Pe patul de moarte, Ermengarda, în a cărei închipuire se frămîntă ca o fantasmă regina, pe cap cu cununa de nestemate, iubind și fiind iubită, nu este mai puțin interesantă decît Laura, care-și dorește în cer omul iubit și frumosul ei văl. Este un element terestru care piere, întocmai cum însăși Ermengarda este o ființă care stă să piară și pe care o vezi trăind exact în clipa cînd moare. Este o dispariție ce amintește de un frumos apus de soare, care-i vestește țăranului o zi încă și mai senină. Iar ziua aceea mai senină, întrevăzută în depărtare, înfășură trupul în mantia ei de purpură, fără să poată șterge de pe chipul trist amintirile pămîntești. Ba, dimpotrivă, poezia este chiar acolo, în acele aduceri aminte, în acel terestru ce se ivește și se afirmă în aceeași clipă în care piere. Și ar fi un chin, însoțit de deznădejde și de blesteme, dacă în jurul muribundei nu ar pluti imaginile unei a doua vieți. Bătrînii noștri făceau sensibil antagonismul acesta atît de dramatic prin acea atît de dragă lor bătălie dintre îngerul bun și diavol, în jurul patului mortuar. Este vorba de un grotesc ce încerca atunci să iasă din nou la iveală, ca element romantic. Fantasticul însă a fost întotdeauna respins de un poet atît de măsurat și, sub o înfățișare romantică, la fel de plastic, cît și un clasic, și de precis, cît și un modern. Există aici corul — glasurile cerești ale unor sfinte călugărițe — care se roagă pentru muribundă și face aluzie la frămîntările ei, la înflăcărările ei terestre, cu o rezervă și cu o pudoare feciorelnică ; fraza stăpînită, de-abia atinge obiectele și pare un văl cast întins peste acele aduceri aminte. Pe buzele corului, iubirea pămîntească suferă o primă schimbare, își primește consacrarea ; o simți dispărînd încetul cu încetul, pe măsură ce ruga-

ciunea continuă, pînă cînd în imaginea apusului dobîndești topirea completă a tuturor elementelor, iar muribunda, sfintele fecioare și Cerul devin un singur suflet, o singură armonie.

Lumea aceasta lirică este esențial epică, ba chiar este adevărata epică, acea putință de a vedea lucrurile omenești de de-asupra, cu ochii lumii de dincolo. În poeziile eroice este nevoie de Erou ; în epică, însă, adevăratul erou se află dincolo de istorie, iar față de acest dincolo orice eroism pămîntesc este umbră și pulbere.

Infinitul acoperă orice măreție cu umbra lui întinsă. Concepția aceasta dă o adîncă originalitate poeziei *Cinci mai*, compoziție epică în tipare lirice. Mulți socot că ultima parte ar sta ca agățată, ca un fel de apendice, la care s-ar putea renunța. Alții, făcînd dintr-asta o problemă de cantitate, găsesc poezia prea lungă. Și nu văd că partea aceea nu este un produs arbitrar și intervenit în închipuire, ci aparența ultimă și aproape străfulgerarea conceptului, a ceea ce este viața intimă a întregii povestiri. Într-adevăr, în lumea aceasta epică, individul sau eroul, oricît ar fi de mare, chiar dac-ar fi însuși Napoleon, nu este decît o „urmă a Creatorului", un instrument „fatal". Gloria pămînteană, considerînd că ar fi vorba de o adevărată glorie, nu reprezintă în cer decît „tăcere și beznă". De-asupra zarvei lumești se află pacea lui Dumnezeu. El este cel care doboară la pămînt și învie, care mîhnește și mîngîie. Mîna lui îndrumă omul pe cărările înflorite ale speranței. Reînvie acel *Deus ex machina*, conceptul biblic al omului și al umanității. Istoria este voința de nedeslușit a lui Dumnezeu. Așa vrea. Nouă nu ne rămîne decît să adorăm taina sau minunea, „să ne plecăm fruntea". Cu cît înțelegem mai puțin evenimentele, cu atît mai mult sîntem cuprinși de uimire, cu atît mai mult îl simțim pe Dumnezeu, cel de neînțeles. Istoria, chiar și cea foarte apropiată, se schimbă în legendă, capătă o fizionomie epică. Napoleon este o mare minune, o urmă mai întinsă a lui Dum-

nezeu. Cu ce scop? Pentru care misiune? N-o știm. Este taina lui Dumnezeu. Așa vrea. Din istorie rămîne doar partea populară ori legendară, aceea care izbește cel mai mult imaginația, adică bătăliile, greutățile stăruitoare, întîmplările extraordinare, marile catastrofe, convertirile miraculoase. Motivul epic ia naștere nu din noblețea ori din moralitatea scopurilor, ci din măreția și din puterea geniului, din dezvoltarea unei forțe eroice și aproape supranaturale, care nu-ți dă totuși o explicație potrivită a acelor fapte miraculoase și te lasă să întrevezi o forță superioară, în ale cărei mîini se află destinul regatelor și al eroilor, pe care-o simți ca pe-o adiere prin toată istoria, pînă la ultima ei desfășurare și pare, în adevărul ei :

Il Dio che atterra e suscita
Che affanna e che consola,
Sulla deserta coltrice
Accanto a lui posò.

(Dumnezeul care doboară și învie,
Care mîhnește și mîngîie,
S-a așezat alături de el
Pe salteaua goală.)

Ceea ce pare deci să fie un apendice, ori un fel de lipitură, este intim unit cu întregul, ba este chiar însuși conceptul sau spiritul compoziției. Un învățat prieten al meu îmi spunea : — Cît de mult îmi place *Cinci Mai* ! Dar eu aș renunța la sfîrșit. — Iar sfîrșitul acela este chiar *Cinci Mai,* viața lui lăuntrică.

Totuși, cînd îl citesc pe Bossuet, am o impresie solemnă și religioasă. În zadar caut impresia aceasta aici. Simt că poezia este absentă și că am în față doar rama, iar nu tabloul. Rama este o iluminare artistică de metafore, de invective, de concepte biblice, o minunată operă de imaginație, care nu dă naștere unui serios sen-

timent al divinului. Tabloul este istoria unui geniu, refăcută de către un geniu. Iar interesul nu stă în ramă, ci în tablou.

După un preludiu magnific, executat cu întreaga orchestră, care te introduce dintr-o dată în zonele cele mai elevate ale artei, mărind pînă dincolo de adevăr proporțiile, ce par totuși naturale față de o atît de mare și de imediată ațîțare a fanteziei, urmează povestea Eroului, în nouă strofe, fiecare dintre ele fiind, prin lărgimea perspectivei, o mică lume, și încerci aceeași impresie pe care ți-ar face-o o piramidă. În fiecare strofă, statuia își schimbă înfățișarea, rămînînd tot timpul colosală. Ochiul grav și grăbit al inspirației devorează spațiile, strînge laolaltă anii, contopește evenimentele, îți dă iluzia infinitului. Proporțiile se lărgesc printr-o muncă în întregime de perspectivă, în cea mai deplină limpezime și simplitate a expresiei. Imaginile, impresiile, sentimentele, formele, în lărgimea aceea a orizonturilor, se amplifică și ele, devin cutezătoare în colorit și în dimensiuni. Descoperi viața omului de seamă condensată în fragmente epice, în antiteze gigantice, în confruntări neașteptate, în sinteze originale. Îți apare în față în faptele sale războinice, în intimitatea sa, în necazurile sale, în puterea sa, în prăbușirea sa, în amintirile sale, în puternicul său efort de concentrare, cînd evenimentele și veacurile se precipită ca împinse și ca atrase de o forță superioară, în acele pline de nerăbdare versuri *sdruccioli*[7], ce se îngrămădesc unul peste altul, de-abia stăpînite de rime. Aici se află măreția monumentală a acestei poezii.

Așa se înfățișează această lume epico-lirică, născută în mijlocul celor mai crunte violențe ale reacțiunii, purificată și sublimată de Manzoni, împăcată cu lumea modernă, pătrunsă de impresiile și de tendințele contemporane, un conținut romantic într-o formă clasică,

---

[7] Terminate printr-un cuvînt al cărui accent cade pe silaba antepenultimă și numărînd o silabă în plus față de măsura normală.

inspirată mai curînd din *Biblie* decît din Evul Mediu, în care idealul cel mai inaccesibil imaginației iese la iveală cu o precizie și cu o evidență a contururilor, cu o măsură a sentimentelor, cu un simț al terestrului atît de intim și plin de afecțiune, care dezvăluie, toate, în tînărul idealist cea mai adîncă și cea mai vie conștiință a realului, un spirit care, în sintezele și în entuziasmul său, se dovedește a fi și pozitiv, și istoric, și fin analitic. Din moderația aceasta a elementelor trebuia să apară capodopera *Logodnicii,* adică această lume epico-lirică a sa, ce cuprinde în ea întreaga varietate și bogăție a vieții.

Poetica lui Manzoni

Lumea epico-lirică a lui Alessandro Manzoni, determinată cu siguranță de ambianța morală și literară în care trăia, este un produs spontan al imaginației sale. Există acolo o lume nouă și un om nou, devenit tipul său, idealul său, pe care el se silește să-l realizeze în lucrările sale de mai tîrziu. Tragediile sale istorice, romanul său istoric, înfățișează tocmai idealul acesta, coborît în istorie.

În poet se dezvoltă însă o conștiință critică. Pe vremea aceea, studiile istorice și cele critice țineau pasul cu cel mai exagerat spiritualism. Era vorba de o reacție filozofică, literară și istorică. *Istoria generală a literaturii*, a lui Friederich Schlegel, și *Cursul de literatură dramatică*, al fratelui său August Wilhelm, făceau cea mai vie impresie asupra spiritelor. În ele, judecățile literare apăreau date peste cap și erau doborîți de pe piedestal acei autori care, în trecut, se bucuraseră de cea mai mare reputație, adică Alfieri, împreună cu toți vechii poeți tragici italieni, precum și Corneille, Racine, Crebillon, Voltaire, Molière însuși, Metastasio, Goldoni. Apărea o nouă pleiadă literară, pînă atunci necunoscută sau disprețuită : Lope de Vega, Calderon, Shakespeare, Guarino și Carlo Gozzi. O schimbare atît de radicală în concepție și în criterii întîlnea o mare opoziție în Franța și în Italia, unde domneau, fără nici o împotrivire, formele clasice ; discuțiile cele mai vii erau duse în legătură cu tragedia. Istoria participa și ea la reînoirea aceasta literar-filozofică. Școala italiană, de la Machiavelli la Romagnosi, își avea stabilite încă mai de mult tradițiile sale, opiniile sale. O școală nouă, inaugurată de Carlo Troya, punea în discuție dogmele acelea, combătea doctrinele cele mai verificate. Tînărul Alessandro Manzoni ținea cu aceasta din urmă. S-a dăruit întru totul studiilor istorice, consultînd nemijlocit izvoarele primitive, cu sufletul eliberat de prejudecăți și de închipuiri. Și, totodată, și-a refăcut educația literară, a

intrat în legătură intimă cu Goethe și cu Fauriel și a inițiat în Italia noua critică. Marele păcat al veacului al optsprezecelea era acela de a fi profanat istoria, falsificînd faptele, subordonînd adevărul istoric pasiunilor politice. Iar marele păcătos era Alfieri, care, în tragediile lui, masacrase în chip atît de necinstit istoria, generalizînd evenimentele și plasînd personajele în afara timpului și a locului. Din aceste opinii, din aceste tendințe a ieșit o poetică nouă, care a avut o influență sigură asupra activității sale artistice, cum se poate trage concluzia din *Discursurile* sale istorice și critice, remarcabile prin finețea analizei și prin strălucirea expunerii.

Marea ceartă, spuneam, avea loc în legătură cu tragedia. Iar cine vrea să vadă în ce fel concepea Manzoni tragedia, să vadă mai întîi cum o concepuse Alfieri.

Cînd compune o tragedie, Alfieri are în vedere un tip, să zicem tipul mamei, al tiranului, al răzvrătitului, al patriotului. Lui prea puțin îi pasă dacă tipul acesta este conform, și pînă la ce punct, cu istoria ; ia numele, ia faptele în mare, cum le găsește, fără o cercetare și o căutare proprie, după care lucrează el, lucrează din închipuire, caută să adune în personaj toate calitățile care pot înfățișa pînă la ultima consecință idealul acela ce-i flutură prin minte.

Ce anume se naște din acest fel de a construi ? Punctul de plecare nu este realul, istoria, ci un tip rațional, înflăcărat de imaginație. Cu toate acestea, compoziția este, prin natura ei, intelectuală sau tipică, adică faptele nu se succed ca în viață ori ca în istorie, ci sînt organizate în mod logic și subordonate unui scop, la fel cum un filozof și-ar expune ideile : o serie de propoziții bine legate între ele și organizate ca o propoziție generală, care este rezultatul, așa numitul *quod erat demonstrandum* [8].

Din această ordine, mai curînd intelectuală și logică decît istorică, ia naștere, pe de o parte, o mutilare, iar

[8] Ceea ce era de demonstrat (lat.).

pe de alta, o exagerare; pentru că autorul, în timp ce ciuntește unele detalii, pe care le socotește străine concepției sale, le lungește pe altele, ca să le înalțe pînă la tipul său.

La fel se întîmplă și cu mecanismul. Faimoasele unități se află acolo, deși exagerate, se merge direct și repede, este o curgere de idei, iar nu una de lucruri.

Și fiindcă este ideal, adică în afara vieții comune, un erou, un Dumnezeu, personajul vorbește răspicat, ca o divinitate din Olimp, pe un ton solemn și agitat, cît se poate de îndepărtat de limbajul și de accentul obișnuit al vieții.

Acestei forme absolute și abstracte, noua critică îi opune drama, cu formele ei largi și libere, ieșite la iveală dintr-un proces generativ spontan, iar nu din combinații intelectuale. Pe această bază și-a construit Manzoni tragedia sa istorică.

Manzoni nu ia drept bază a tragediei sale o idee, ci faptul istoric, așa cum s-a petrecut el în realitate, și nu încearcă să-l schimbe ori să-l altereze în circumstanțele sale esențiale, ci, dimpotrivă, se silește să-i reproducă fizionomia pînă la amănuntele cele mai neînsemnate. Tocmai de aceea, propedeutică pentru tragedia sa este o studiere directă și personală a perioadei istorice la care se referă aceasta, dar el nu se mulțumește să judece istoria după tradițiile și opiniile de care a luat cunoștință, ci face noi cercetări asupra izvoarelor primitive, ajungînd la unele concluzii noi. Înainte de-a se manifesta poetul, există istoricul, original, răbdător și matur în cercetări, pătrunzător în judecăți, convingător în polemică, înzestrat cu mult spirit și mult bun simț, cum se arată în *Discursurile* istorice, care însoțesc tragediile sale, scrise cu un brio și cu o naturalețã, cu o deprindere analitică și cu o precizie care, în cea mai pură formă italiană, aduc aminte de cele mai prețuite modele ale prozei franceze.

Cînd, datorită studiilor sale istorice, ajunge la o concluzie nouă și interesantă, iată că apare și poetul, iată că vede în fața ochilor ideea și subiectul tragediei isto-

rice. Ideea sa nu este anterioară și superioară istoriei, ca în Alfieri, ci este rezultatul unor cercetări serioase și pozitive, Subiectul său nu este o construcție intelectuală, subordonată anumitor concepte și anumitor tipuri, ci este pură istorie, reprodusă cu cea mai scrupuloasă exactitate. De aceea, o dată schimbată baza, se schimbă și mecanismul, ori „metoda", cum spune el, și urmează o tragedie care este exact opusul tragediei alfieriene. Compoziția nu este o legătură logică a unor fapte ce converg către reprezentarea unui ideal, ci este succesiunea evenimentelor, cum ți-o dă istoria, o succesiune cronologică de loc pedantă, așa încît ansamblul să fie nu o urzeală de scene incoerente și strînse laolaltă în chip arbitrar și fără nici o rațiune intrinsecă, cum susținea Zaiotti [9], adevărat Castelvetro al acelor vremuri, ci una organizată cu o măsură sau proporție interioară care îl obliga pe poet să-și îngăduie anumite „licențe", cum le spunea el. Și nu trebuie, într-adevăr, să ne închipuim că metoda lui Alfieri, ori metoda lui Manzoni ar fi fost urmate cu o exactitate atît de absolută încît să se ajungă la absurd. Una este teoria și alta practica. Iar dacă, atunci cînd generalizează, criticul îți oferă determinări fixe și rigide, dacă pedantul este de neclintit, în pofida bunului simț și al adevărului poetic, artistul se mișcă liber și este mai bucuros să-și ia nu știu ce „licențe" decît să-și contrazică sentimentul său intim. Manzoni, așa dar, deși nu pierde niciodată din vedere firul cronologic, situează și dezvoltă faptele în așa fel încît întregul să-ți rămînă veșnic prezent în minte, iar atenția să nu ți se risipească în amănunte: există în succesiunea aceea o măsură ori o armonie lăuntrică. Și există nu numai o măsură, ci și un scop, căci acolo înlăuntru există o idee istorică, rod al unor studii îndelungate, iar faptele sînt plasate și desfășurate într-un chip potrivit cu ideea aceea, așa încît să nu vezi un

---

[9] Zaiotti Paride (1793—1843), jurist și literat, adept al clasicismului. În scrierile sale, s-a ocupat și de romanul istoric, dar, mai ales, de romanul *Logodnicii*, al lui Manzoni.

simplu joc al hazardului, ci o poveste plauzibilă, în cea mai mare libertate și varietate a întîmplărilor. Justificarea rațională a lui Alfieri este un fapt în primul rînd logic, un fel de succesiune de idei necesară și absolută ca un silogism, fără nici un respect față de realitatea evenimentelor, pe care el le folosește ca pe niște unelte ale conceptelor sale, suprimînd, exagerînd, mutilînd și amestecînd în ele născocirile imaginației sale. Justificarea rațională a lui Manzoni este istoria în toată libertatea mișcărilor sale, păstrată în integritatea sa, dar privită de un spirit inteligent, care o poate măsura, căci este capabil s-o înțeleagă. Ideea lui Alfieri este ideea sa, pe care-o slujesc evenimentele. Ideea lui Manzoni este aceea care rezultă din evenimente, nu generalizată, nu făcînd abstracție de acestea, ci culeasă chiar de acolo, din mijlocul lor, în practica vieții, printre accidentele, varietatea și, deseori, contradicțiile istoriei. Iată de ce Alfieri ne poate da o compoziție scurtă, rapidă, caldă, directă, închisă cu ușurință între înguste limite impuse de timp, de spațiu și de acțiune ; căci el este cel care construiește istoria. Și, dimpotrivă, fiindcă nu născocește și nici nu realizează ideea, aceasta fiindu-i dată, și nu în puritatea ei, adică așa cum există în minte, ci direct, amestecată și modificată în varietatea vieții, Manzoni lărgește urzeala compoziției, oferă imaginației, strînse laolaltă, felurite evenimente care depășesc obișnuitele limite ale faimoaselor unități. Nu el impune limite faptelor, ci acestea îi sînt date o dată cu ideea. Este vorba tot de Procust ; nu el este însă Procust, ci istoria. O altă bază, o altă metodă, alte limite, și chiar un alt limbaj. Personajele nu mai sînt zei sau eroi, simboluri în tipare umane, ci sînt oameni adevărați, cu forța și cu slăbiciunea lor, și vorbesc limbajul comun, terminînd cu orice convenție, cu orice declamație.

Așa s-a născut *Carmagnola*, și la fel s-a născut *Adelchi*. Pe vremea aceea, în lipsa oricărei vieți publice, lucrările literare, chiar și mediocre, trezeau un deosebit interes. Cele două tragedii au iscat multe lucrări critice,

nu numai în Italia, dar și în Franța și în Germania. La luptă a luat parte pînă și uriașul Goethe. Criticii englezi, și chiar cei germani, au găsit că noutatea era prea modestă și aproape timidă. Ai noștri și cei francezi au socotit-o o îndrăzneală, aproape o profanare. Nu era vorba de ceva nemțesc, și nici franțuzesc; era gîndirea originală a tînărului, care, chiar căzînd, voia să se spună: „zace pe propria-i urmă“ [10].

Concepută în 1816, *Carmagnola* a fost publicată trei ani mai tîrziu. Subiectul n-a fost pe placul lui Goethe. Voia un subiect mai apropiat și mai interesant, ca, de pildă, cedarea orașului Parga, care l-a inspirat mai tîrziu pe Berchet. Cum de s-a întîlnit însă Carmagnola cu Manzoni? Ispita a venit de la o preocupare de ordin istoric.

Studiind epoca aceea și viața eroului, a văzut un al doilea asasinat în judecata istoricilor contemporani, ori posteriori acestuia, care, încrezîndu-se unul într-altul, l-au socotit vinovat de trădare și pedepsit pe bună dreptate de către Senatul venețian; și a crezut în nevinovăția contelui, fără a aduce vreo învinuire Senatului. Tragedia sa prezintă un interes istoric, care se cere prețuit prin el însuși, în afara poeziei: reabilitarea contelui de Carmagnola.

Și interesează prea puțin dacă dreptatea stă de partea lui Pietro Verri, care acuză, ori de partea lui Manzoni, care apără: teza aparține istoricilor. Să cercetăm tragedia.

Criticii italieni și francezi au cercetat de îndată mecanismul ei. Înfățișa negarea lui Corneille, a lui Racine, a lui Alfieri. Iar bătrînul clasicism s-a supărat. Iată în ce chip ar fi trebuit să fie alcătuită tragedia aceasta, potrivit cu metoda clasică. După ce o critică, Chauvet reface tragedia. Criticul francez este de părere că actul al patrulea s-ar fi cuvenit să fie primul; cele trei acte care-l preced, sînt superflui. Tragedia sa începe o dată cu izbucnirea luptei dintre Senat și Carmagnola, ea ne-

[10] Vers din poezia *Cu prilejul morții lui Carlo Imbonati*.

putind să fie altceva decît reprezentarea acelei lupte. Ia naştere de aici, ceea ce în limbajul dramatic se numeşte „ciocnire", conflict, forţe opuse altor forţe. Contele se sprijină pe armata sa : nevasta şi fiica nu ar trebui să rămînă inactive şi să apară numai la urmă, ca să plîngă, ci ar trebui să acţioneze şi ele ; poporul însuşi ar trebui să ia partea contelui împotriva acelei oligarhii neîncrezătoare, care se numea Senat. De o parte, aşa dar, Contele, cu poporul, cu armata, cu familia ; de cealaltă, Senatul şi toate elementele guvernamentale ; iată, deci, material suficient pentru cinci acte. Iar Chauvet adaugă : — S-ar cuveni ca atunci cînd va fi cît pe-aci să strivească Senatul, Contele să se oprească, dintr-o dată, reţinut de sentimentul onoarei şi de respectul faţă de cuvîntul dat. S-ar naşte ciocnirea din lăuntrul său şi în timp ce el şovăie şi deliberează, Senatul ia măsuri să fie arestat şi condamnat. — Acesta este planul clasicului Chauvet. După cum se vede, nici măcar anul 1815 nu izbutise să-l facă să gîndească. Tragedia sa este un amestec de lovituri de stat, lovituri democratice, dar şi lovituri melodramatice.

În celebra lui scrisoare de răspuns, adresată criticului, Manzoni respinge planul, făcînd observaţii juste, care lămuresc încă şi mai bine ideile sale poetice. — Este frumos imaginat, spune el, dar nu are nimic de-a face cu istoria. În vremurile acelea nu exista un popor, un popor cu conştiinţă de sine, ca să-şi poată arunca greutatea lui în balanţă. Armata se afla departe, iar dacă ar fi sosit la timp, ar fi strivit Senatul, chiar împotriva voinţei Contelui. Femeile nu luau parte la luptele politice, rămîneau acasă şi, de aceea, nu apar decît la sfîrşit. — Tot acest mic şi frumos roman al lui Chauvet nu este o tragedie istorică, iar temeiul interesului tragic trebuie să se afle în mişcarea istorică şi nu într-o simplă născocire.

Dacă n-a fost pe placul clasicilor, noua metodă trebuia să placă în Anglia şi în Germania, iar Manzoni şi-a aflat un apărător zelos în Goethe, care, în două articole succesive, a făcut o fină analiză a tragediei. Şi-a ridicat

în slăvi tocmai ceea ce era ținta criticii. Aceasta găsea că scenele tragediei erau lipsite de coherență, caracterele erau nedefinite, sentimentele erau lipsite de căldură. Cu aerul celui care nu cunoaşte aceste învinuiri, Goethe scrie laude care sînt apărări. Cu privire la legătura dintre scene, el observă cu cîtă uşurință este construit primul act, care cuprinde expunerea tragediei. În tragediile clasice, se obişnuieşte ca un servitor, vorbindu-i stăpînului său, să povestească antecedentele. Aici, acțiunea începe imediat, Senatul venețian deliberează în legătură cu războiul împotriva lui Visconti ; apare Carmagnola, căruia i se încredințează comanda armatei ; și chiar din acțiune, autorul lasă să se înțeleagă cine este acesta, care a fost viața lui și ce fel de caracter are. Soția și fata, care urmează să apară la sfîrșit, sînt amintite aici ca din întîmplare. Iar cînd Marco, prietenul Contelui, îl ceartă din pricina trufiei sale și îi dă sfaturi de prudență, întrevezi catastrofa care este pricinuită tocmai de firea nestăpînită și orgolioasă a Contelui. Ai deci o expunere care devine între timp acțiune și este alcătuită cu o asemenea conștiință a întregului, încît îl și vezi acolo, înlăuntru, în embrion. În actul al doilea există două scene în contrast, care îngăduie să se vadă de ce parte se va afla victoria : de o parte, generalii lui Visconti, învrăjbiți prin tendințe și prin păreri ; de cealaltă, Contele, în liniștea forței sale, care își dă dispozițiile sale, sigur de ascultare. Și nu numai împărțirea scenelor este chibzuită, dar și diferențierea caracterelor. Norocul, încrederea prea mare în el însuși îl împiedică pe Conte să vadă limpede, așa încît cade în cursa întinsă de Senat, în vreme ce Gonzaga, mult inferior lui atît ca talent cît și ca experiență, dar cu o judecată sănătoasă, nealterată de noroc, vede imediat înșelăciunea, dar nu este crezut de Conte. Contrastul dintre înfumurarea lui Carmagnola și bunul simț al lui Gonzaga dă loc unei scene care-l impresionează puternic pe criticul german. Foarte bine conturat îl găsește acesta și pe Doge, care înfățișează rațiunea de stat, ascultînd și cîntărind fiecare părere, în timp ce, mai prejos decît el, Marino, care înfățișează

egoismul patriotic, este gata să strivească o unealtă ce-a devenit o primejdie, iar Marco, reprezentant al ideilor de omenie și de justiție, caută în zadar să-și salveze prietenul. Chiar și cei doi Comisari venețieni aflați în tabără sînt bine diferențiați, unul fiind îndrăzneț și expansiv, iar celălalt închis în sine, calm și viclean. Cît despre patetic, după spusele lui Goethe, tragedia este un fluviu liniștit care, ajungînd la mare, spumegă și clocotește. Lacrimile emoționează mai mult cînd sînt bine pregătite și rare. De aici, efectul produs de ultimul act.

Cu alte cuvinte, scene bine distribuite, caractere bine diferențiate, patetism bine pregătit. Goethe are dreptate împotriva criticilor clasici. Nu există, în artă, o metodă unică și de neschimbat. Manzoni își are și el o metodă a sa, iar metoda aceasta este bună. Nu este o metodă engleză, nici germană, nici franceză și nici măcar italiană, nu este o metodă clasică și nici una romantică, este metoda lui Manzoni, în care libertatea teoretică este înfrînată în practică de condițiile teatrale, de deprinderile și de prejudecățile spectatorilor. Este o libertate „moderată“, cea mai puțin îndepărtată de deprinderile clasice, generalizate, înălțate la rangul de normă, devenite „bunul gust“, cuvînt formidabil, cu care se răspundea tuturor obiecțiilor, tuturor noutăților.

Scrisoarea lui Manzoni către Chauvet și articolul lui Goethe pun capăt problemei metodei. Se pot obține toate efectele dramatice, cu o metodă care să nu fie aceea a lui Racine și a lui Alfieri. Artistul își concepe singur metoda și nu o caută în imaginația sa, ci în subiectul său. Metoda este obiectul însuși, în „devenirea“ sa.

Și, totuși, o metodă bună nu-ți dă și o tragedie bună. O bună combinare a părților, o bună diferențiere a caracterelor, o bună pregătire a efectelor, găsirea anumitor contraste, aruncarea anumitor umbre, iată finețuri ale unei inteligențe conștiente. Ai în față o inteligență superioară, dar nu ai încă poetul. Poate să fie vorba de

o combinaţie înţeleaptă, pe care ne-ar putea-o da şi un critic ori un filozof, şi chiar Gian Vincenzo Gravina. Problema metodei nu este deci problema esenţială.

Metoda presupune un subiect în mişcarea sa hotărîtă de legile, de forţele, de instinctele, de scopurile care îl mişcă ; iar metoda nu este decît însăşi această mişcare. Poetul îşi surprinde subiectul într-un anumit moment al drumului său şi îi urmează evoluţia, pînă la limita unde se află ţinta ori scopul, punctul de sosire. În tot procesul acesta, tocmai fiindcă există un scop, o tendinţă, există şi o idee determinată, „raţiunea drumului". Surprins în acel moment dat, în acea complexitate de circumstanţe, cu acele stimulente, cu acel scop, într-o poziţie a sa concretă şi determinată, subiectul dobîndeşte un caracter, devine o „situaţie". Metoda are deci în vedere un subiect gata „situat", adică pus într-o poziţie a sa proprie, în personalitatea sa, cu un caracter al său. Iar o situaţie presupune o idee determinată, tendinţa către un anumit scop, mai mult sau mai puţin energică ; iar de aici izvorăşte necesitatea mişcării şi a acţiunii.

S-ar părea că nu s-ar mai putea dori nimic altceva, atunci cînd un subiect ar fi bine situat şi dezvoltat într-un chip potrivit cu scopul său şi cu ideea sa. Dar, întocmai cum există o metodă abstractă, există şi un ideal abstract. Criticului nu-i este de ajuns ca o idee să existe ; ea trebuie să fie una anumită, conformă cu anumite preconcepte, cărora li se spune estetică, după cum şi metoda trebuia să fie una anumită, după unele reguli sigure, cărora li se spunea artă poetică. Chauvet voia să-i impună lui Manzoni arta sa poetică, iar Klein [11] ţine să-i impună estetica sa. Unul rămîne la metodă, celălalt se înalţă la idee ; critica aceasta este, cu siguranţă, mai elevată, dar nu este mai puţin absolută.

O idee istorică nu este neapărat şi o idee poetică şi, cu atît mai puţin, una tragică. În ce-l priveşte pe Carmagnola, faptul de a fi un inocent sau un scelerat re-

---

[11] J. L. Klein, *Geschichte des Dramas (Istoria dramei)*, vol. VII, 1869.

prezintă doar o stare de lucruri care poate prilejui o comunicare academică, o teză, o cuvîntare, dar nu poate fi în nici un caz subiect de tragedie. O catastrofă există aici : omul osîndit la moarte. Era vinovat ? Era într-adevăr un trădător, cum a hotărît Senatul și cum a rămas ca părere generală ? Iar dacă era vinovat, ai tragedia gata făcută, avînd ca bază tradiția. Dar nu, Carmagnola era nevinovat, iar Senatul nu era nici el vinovat. Aceasta este concluzia pe care-o trage Manzoni din studiile sale istorice și pe care-o susține întocmai ca un avocat de ispravă, într-unul din discursurile sale. Apare pînă aici tragedia ? Nu încă. Tragedia nu poate fi o apologie ; este o reprezentație. Dacă-l poți înfățișa pe Carmagnola drept un trădător, înseamnă că ai de dezvoltat o idee tragică ; dacă n-a fost trădător, ai o idee negativă și o polemică. Pentru ca tragedia să fie posibilă, trebuie să descoperi semnificația acelei tragedii, căci tragedia nu este o polemică, ori o discuție, ci o istorie pozitivă pusă în acțiune. Dar dacă n-a fost trădător, ce-a fost ? Cum s-au petrecut faptele ? De ce l-a osîndit Senatul ? În acest nou „de ce" se află ideea și motivul tragediei, semnificația catastrofei.

Nu este însă de-ajuns să existe o semnificație ; se cere ca semnificația să fie interesantă, în sens tragic. Tragedia nu poate să rămînă în cercul preocupărilor personale și conștiente și nu interesează prea mult să știi ce scopuri au avut în vedere atît Carmagnola cît și Senatul, și cine avea dreptate, și cine greșea. De-asupra personajelor există o lume morală superioară, unde trebuie căutat adevăratul motiv al tragediei. Important nu este să știi despre Carmagnola dacă a fost vinovat sau inocent, față de judecătorii săi ; important este să știi care a fost poziția sa, față de lumea aceea superioară. Chiar nevinovat în fața oamenilor, chiar osîndit pe nedrept, dacă a greșit în fața legilor unei justiții superioare, osînda a fost meritată, a înfățișat o ispășire, a fost „destinul" său ; și aici se află interesul, aici se află motivul tragic. Poate că aceia care l-au osîndit au fost, omenește, nedrepți, dacă privim la scopurile lor perso-

nale ; ei au înfățișat, însă, un instrument inconștient al unei justiții superioare.

Așa raționează estetica ; iar Klein, care este un estetician, întreabă : „ce interes vreți să arătăm noi față de un aventurier fără patrie, animat numai de un simplu egoism, de setea de comandă și de răzbunare ? Un asemenea om este vrednic de dispreț, nu are un suflet tragic“. Și, la fel cu Chauvet, reface și el tragedia, agățîndu-i acele scopuri și acele concepte pe care le cere estetica. Catastrofa reprezintă aici o ispășire dreaptă, pe deplin meritată. Eroul poate fi reabilitat în fața justiției omenești, dar rămîne vinovat față de ordinea morală și divină a lucrurilor. Acționează în scopuri personale, este sclavul unor scopuri personale. Are ce i se cuvine : soarta lui nu mă emoționează. Prefer Senatul venețian, care a fost nedrept din patriotism, acestui erou care a fost drept din egoism. Poetul este glasul universal și, fără a forța istoria, glasul acela trebuie să-i devină accent și spirit. — „Tu nu aveai o patrie“ — ; glasul acesta ar trebui să se simtă ca o adiere în toată acțiunea. Iar dacă în pieptul poetului, notează Klein, ar arde focul sfînt al patriotismului, glasul acesta nu ar lipsi, am avea tragedia națională și patriotică și nu numai un cor patriotic[12]. Dar chiar urmărind reabilitarea lui Carmagnola, semnificația catastrofei ar putea fi aceea că eroul ar muri ca țap ispășitor al păcatelor comandanților de mercenari ; deși cel mai puțin vinovat, el plătește pentru toți, la fel cum Ludovic al XVI-lea, cel mai puțin rău dintre regi, a ispășit cu capul păcatele strămoșilor săi. Acesta este gîndul care i-a trecut prin minte poetului, cînd a scris :

Și vîndut unui duce vîndut
Se luptă cu el și nu întreabă de ce.

Rămîne însă un glas izolat și nu pătrunde în acțiune, nu se preschimbă în ideea, în sensul tragediei.

---

[12] Ca și cum corul acela nu ar fi o mărturie solemnă a celui mai exaltat patriotism ! *(Nota lui De Sanctis.)*

Manzoni i-a răspuns lui Chauvet : — Frumoasă născocire ; istoria spune însă altceva. — La fel ar putea să răspundă și de data asta. — Fac o tragedie istorică. Iar dacă vreți să mă judecați, scutiți tragedia de artele voastre poetice și de esteticile voastre ; cercetați-mi tragedia așa cum am conceput-o eu, potrivit cu limitele și cu intențiile mele. Există o lume morală, nu așa cum am făcut-o eu, ci așa cum am găsit-o. Nu este lumea mea, este lumea personajelor mele. Nu am urmărit să reabilitez pe nimeni. Nu am voit să refac conștiința nimănui și nici să mă substitui istoriei.

Fapt este că Manzoni nu rămîne în realismul acesta istoric. Bunul său simț îi spune că istoria există și astfel, dar nu este încă artă, nu este tragedie. De altfel, poetul *Imnurilor* are în sine o întreagă lume nouă, religioasă și morală, care se-așază de-a curmezișul istoriei. Și cum nu vrea nici să renunțe la ideal, nici să falsifice realitatea, confruntă între ele istoria și invenția, lumea reală și lumea ideală. Așa s-a născut celebra teorie a personajelor reale și născocite, o lume amestecată, istorico-poetică, în care istoria și poezia, fiecare în sfera sa, se întîlnesc fără să se atingă, una în afara celeilalte. Față în față cu istoria se află Corul, glasul poetului ; iar în mijlocul istoriei, răsare figura lui Marco, ideea unei lumi mai bune, căzută victimă a vremurilor aspre.

Găsirea unei combinații, în care istoria și arta, realul și irealul, întîmplarea și născocirea să poată coexista, distincte în îmbinarea lor, a fost încă de pe atunci problema care l-a chinuit pe artistul nostru. A-și plasa idealul său într-o lume istorică și pozitivă pînă la rigid, a nu confunda cele două lumi, una cu alta, ba, dimpotrivă, a le ține atît de evidente în deosebirea lor, încît cititorul să poată spune : — asta este istorie, iar asta este invenție ; acesta este realul, iar acesta este idealul — ; a trezi un dublu interes, adică un interes istoric și un interes artistic, dar în așa fel încît totul să fie omogen, ca unitate de compoziție și de interes : iată care a fost efortul în care Manzoni a stăruit, cu răbdătoarea

tenacitate a unei convingeri sincere. Acest lucru l-a încercat în *Carmagnola*, l-a încercat din nou în *Adelchi*, acest lucru s-a silit să-l înfăptuiască în *Logodnicii*. Iar atunci cînd, în mijlocul aplauzelor publicului, simțul său lăuntric l-a avertizat că scopul nu fusese atins, a dat vina pe public, și-a socotit lucrarea un gen hibrid și a hotărît că problema era absurdă și cu neputință de rezolvat. Și astfel, criticul l-a condamnat pe artist. Publicul însă îl aplauda pe artist și nu răspundea criticului. Fenomen deloc nou, pentru cine-și aduce aminte de Torquato Tasso. Numai că Tasso și-a continuat activitatea de critic și, încercînd să facă mai bine, a făcut mai rău ; osîndindu-se pe sine însuși în cuvîntarea sa *Despre romanul istoric*, Manzoni s-a închis în discursul său, aidoma lui Cezar în mantaua sa, și a tăcut. Criticul l-a obligat pe artist să tacă.

Și e greu de spus cît de ingenioase au fost aceste încercări ale artistului, în legătură cu o problemă pe care, în cele din urmă, simțul său critic avea s-o declare absurdă. Se afla într-o dilemă. Pe de o parte, îl împingea de la spate lumea aceea a sa din *Imnuri*, o lume morală superioară, consacrată de religie, devenită idealul său, lumea sa poetică. A situa lumea aceasta a sa în toată puritatea ei, în mijlocul istoriei, a face din istorie un instrument al acestei lumi, cum voia Goethe, însemna o reînoire a lui Alfieri și îi părea a fi o falsificare. Și-așa, pe de altă parte, i se ridica împotrivă istoria, faptul petrecut, în rigiditatea realității sale, străină de conștiința și de lumea lui morală. Ce să facă ? Îți înfățișează lumea aceea a lui Carmagnola în realitatea ei, iar cînd această realitate devine însăși negarea lumii sale morale, țîșnește poetul și face să strălucească în accente lirice idealul său. Este limpede că idealul rămîne montat ca o nestemată în Cor, fără legătură cu acțiunea, rămîne liric, nu devine dramatic. Proza aceea înseamnează un fel de intermezzo poetic. Corul grecesc este legat strîns cu acțiunea, este explicarea și semnul acesteia ; aici, Corul este reacția poetului, este semnul lui și al contemporanilor, hulirea istoriei, în numele ideii ; istoria își ur-

mează însă drumul ei și nu îl aude. Corul rămîne un „aparté“, izbucnirea sufletească a poetului în fața unei reprezentări care face să sîngereze inima lui de creștin și de patriot. Încetul cu încetul, Corul acela s-a desfăcut de întregul căruia-i aparținea și a rămas o frumoasă bucată lirică, *Imnurile* de mai tîrziu, cu accentul acela și cu intonația aceea puțin retorică, ce se purifică din mers și se înalță la simplitatea și la veridicul sentimentului.

Corul este deci un prim mijloc născocit de poet pentru a-și plasa idealul. Iar Corul contrastează, are interese și scopuri proprii, nu intră în acțiune, izbucnește cu prilejul dramei, dar nu pătrunde în ea, nu îi modifică mersul.

Și mai există încă un mijloc. Poetul creează el un personaj și îl aruncă în mijlocul dramei, ca glas ori ca presimțire a unei lumi mai civilizate, conformă cu idealul său. Acestei concesii i-i datorăm pe Marco, pe Adelchi, pe Ermengarda.

Marco este o imagine de-abia schițată. Schița a devenit chip și s-a chemat Adelchi. Este idealul, osîndit să trăiască în vremuri triste, care se frămîntă și se mistuie. Iar dacă idealul acesta ar avea o energie adevărată, dacă ar putea angaja o luptă serioasă cu epoca sa, ca Savonarola, ar fi el însuși drama, iar născocirea ar înghiți istoria. Cum însă trebuie să existe oricum un interes istoric, sărmanul ideal este silit să lase să treacă istoria și să zacă sub greutatea ei, cu numeroase văicăreli și cu puțină rezistență. Indiferent dacă e vorba de Marco sau de Adelchi, idealul rămîne secundar față de măreția evenimentelor și se lasă tîrît de acestea, împotrivindu-li-se zadarnic. Ceea ce-l supără este tocmai faptul de-a se lăsa tîrît, conștiința neputinței sale, lucruri din care ia naștere un ideal elegiac, pasiv, nereușit, liric și deloc dramatic, destul de apropiat de acele creaturi vlăguite și sentimentale, care erau pe atunci la modă.

Încercări prea puțin izbutite. Căci acțiunea istorică este atît de însemnată încît nu suferă tovărășia unor elemente străine și ține să domnească singură. Idealul se identifică totuși atît de mult cu poetul, care-și arată

acolo întreaga lui genialitate, încît în imaginația emoționată a cititorilor răsună îndelung : Corurile, solilocviul lui Marco, efuziunile lui Adelchi și, mai ales, divina Ermengarda și Corul fecioarelor călugărițe. Rămîn piesele detașate, se pierde întregul, se risipește toată adîncimea pe care Autorul a dat-o gîndurilor sale istorice : cele două lumi, puse față în față, în loc să alcătuiască un tot omogen și armonic, se desfac și, în timp ce una moare, cealaltă supraviețuiește.

Goethe n-a aprobat combinația de lume istorică și de lume poetică, de personaje reale și ideale. — Totul este ideal, notează autorul lui *Faust* ; și îi facem istoriei cinstea de-a ne sluji de ea pentru reprezentarea lumii noastre morale —.

Manzoni a aprobat concluzia, dar nu și premizele. A condamnat și el o astfel de combinație, părîndu-i a fi o cale greșită. Idealismul absolut al lui Goethe nu i se potrivea însă, fiind o răsturnare din temelie a întregii sale poetici. Și-a păstrat teoria sa și a căutat o altă cale.

În *Logodnicii* a dat peste cap combinația aceea. Invenția i-a slujit drept cadru, iar istoria drept simplu fundal, așa încît lumea aceea ideală a sa, înfășurată într-o lume istorică, ce îi dă întru totul iluzia unei existențe pline și concrete, devine adevăratul centru viu, unitatea întregii lucrări.

Nouă, problema ne pare rezolvată : nu i-a părut însă și lui Manzoni, care se uita la producția aceea genială cu lentila teoriei sale. Făcea un roman istoric și i se părea că, dincolo de interesul artistic, ar trebui să existe acolo și un interes istoric. A ajuta la buna înțelegere a unei epoci, a o arăta cu spiritul ei, cu trăsăturile ei principale, cu instituțiile ei, cu moravurile ei, cu viciile ei și cu virtuțile ei, acesta îi părea a fi scopul esențial al unui roman istoric. Și fiindcă scopul acela nu este înfăptuit, întrucît aici interesul istoric este umbrit de un interes mai puternic, deoarece, atunci cînd vrea să scoată singur capul în afară, iau naștere o discordanță și o indiferență în intrigă și fiindcă în vreme ce pe el îl interesează din plin, cititorului îi pasă prea puțin dacă faptele s-au în-

tîmplat ca atare ori sînt născocite, care anume sînt cele petrecute aievea și care sînt cele născocite, poetul critic nu își descoperă în creația sa teoria, nu-și recunoaște în ea scopurile și o repudiază, socotind-o un hibrid, un avorton.

Un spectacol interesant și foarte instructiv îl constituie lupta dintre inspirație și teorie, dintre spontaneitatea artistică și gîndirea critică. Artistul știe ce anume vrea să producă, dar nu știe cum produce. Actul producției îi scapă. Și, deseori, îi iese altceva decît ceea ce avea de gînd să facă. Dacă există totuși o vină, aceasta o poartă aproape în întregime acea parte care e pătrunsă de gîndirea sa, de teoriile sale preconcepute. Așa i s-a întîmplat lui Manzoni, la fel lui Dante și la fel lui Tasso. Genialitatea i-a salvat de propriile lor teorii.

Manzoni lucrează pe baza unei concepții despre artă care, chiar dacă nu este cu desăvîrșire falsă, este, fără îndoială, nu mai puțin exagerată decît cea a lui Alfieri. Lucrează cu încăpățînare, caută mijloace noi, urmărind însă același scop. Și, cu toate că producția lui nu vrea niciodată să semene cu concepția aceea, scopul îi rămîne neîmplinit, problema îi rămîne nerezolvată și lasă pana din mînă, nemulțumit. Trebuia să ia o hotărîre împotriva concepției sale, iar nu împotriva producției sale. Pare să le includă pe amîndouă în aceeași osîndă. Modestie de artist și orgoliu de critic. Și fiindcă producția sa se răzvrătește împotriva problemei „așa cum a pus-o el“, în loc să facă o întoarcere înapoi și să corecteze problema, formîndu-și un concept mai just cu privire la romanul istoric și mai în armonie cu inspirația sa, se grăbește să conchidă : prin urmare, poetica mea are dreptate și greșește poezia mea.

Vina aparține în întregime poeticii sale. Iar greșeala stă în falsul concept pe care și-l făcuse în legătură cu realul și cu idealul.

Realul, pentru el, este existentul și întîmplatul, realul naturii este realul istoriei. Iar pentru el, realul artei nici nu înseamnă altceva, iar realul natural și istoric

este ceea ce anticii noştri, avîndu-l călăuză pe Aristotel, numeau imitarea naturii. Aici începe însă diferența. Imitarea aristotelică nu însemna reproducere, ci transformare. De vreme ce natura este o imagine imperfectă a ideii, artistul, potrivit cu şcoala aristotelică ori clasică, este dator să facă realul cît mai asemănător cu ideea sa. În fața artei, natura este un soi de material brut, destinat să fie lucrat şi transformat de către artist, aşa încît să corespundă cu acel tip de perfecțiune, care există în mintea noastră şi nu se află nicăieri altundeva. De aceea, instrumentul propriu al artei nu este observația, ci imaginația, al cărei material nu sînt lucrurile reale, ci umbrele şi aparențele acestora. Poezia, după spusele lui Dante, este o prevestire adumbritoare a adevărului, un adevăr ascuns sub vălul născocirii, este, cum spune Tasso, adevărul condimentat cu versuri plăcute.

Aici, conceptul aristotelic este depăşit şi agravat. Nu este lucrul transformat sau idealizat, apropiat de originalul său, ci este o imagine a binelui şi a adevărului, aşa încît adevărul şi binele sînt esența, iar lucrurile sînt simple instrumente ale lor, mînuite de imaginație pentru a reprezenta ori a manifesta adevărul şi binele, nu sînt existențe, indivizi perfecți, ci simboluri, văluri, manifestări. Consecința acestei doctrine ultra-aristotelice este individul văzut nu prin sine, ci prin idee, individul manifestare, înfățişînd o idee sau alta : cutare individ reprezintă tiranul, un altul patriotul. Platonismul şi creştinismul au contribuit în egală măsură la această tendință ascetică şi alegorică. S-a format în minte o lume tipică, lumea de dincolo a lui Dante, o lume a adevărului şi a dreptății, în care a fost situat idealul, şi s-au risipit tot mai mult rămăşițele lumii vii, ale naturii şi ale istoriei. Materialul artei nu au mai fost existentul şi întîmplatul, ci născocirea, o lume făurită de imaginație, în care combinațiile cele mai stranii slujeau la reprezentarea ideilor, ori, pur şi simplu, la generarea miraculosului. A lipsit tot mai mult simțul realului : imaginația, despărțită de viața din ale cărei unde răcoroase se hrăneşte şi se împrospătează, s-a epuizat singură într-un

simplu joc lipsit de orice seriozitate, a început cu conceptele şi a sfîrşit cu calambururile. Secolul al optsprezecelea a însemnat o reînoire a conţinutului, care trebuia să aducă după ea şi o reînoire a formei. Critica a pătruns şi în acel mecanism convenţional împodobit cu numele de clasic şi s-a străduit să îi inspire o viaţă organică, apropiind-o de real ; naturaleţea a fost noul cuvînt.

Atît teoretic, cît şi prin exemple, Metastasio, Goldoni, Beccaria, Cesarotti, Gozzi s-au străduit să dea formei, înţepenită în pompa aceea artificială, manierată şi convenţională, o flexibilitate şi o mişcare conforme cu evoluţia naturii. Educaţia rămînea însă clasică, iar deprinderile seculare făceau sterile eforturile reformei. Din prea multă grijă pentru naturaleţe, unii au devenit incorecţi şi franţuziţi, ca Filangieri, Cesarotti ori Beccaria ; ceilalţi, din prea multă dragoste faţă de italienitate şi de clasicitate, au reacţionat şi au mers pînă la purism. Şcoala aceasta neo-clasică, ilustrată de Parini, de Alfieri, de Foscolo, şi ai cărei ultimi stegari au fost Vincenzo Monti şi Pietro Giordani, era însufleţită de un conţinut tînăr şi viguros, care n-a avut totuşi forţa de a-şi creea o formă proprie, împiedicat fiind de unele prejudecăţi şi deprinderi ce se numeau reguli şi de un mecanism academic şi literar ce se chema clasicism. Am avut un conţinut nou şi o formă veche, însufleţită însă şi înflăcărată de acel conţinut îndrăzneţ, care stătea ascuns la sînul ei. S-a ivit Manzoni şi a reluat forma secolului al optsprezecelea împotriva acestui nou clasicism. Motivul reformei rămînea acelaşi : înfăţişarea adevărului potrivit cu natura, izgonirea oricărui artificiu, a oricărei maniere, a oricărei convenţii ; era din nou la modă vorba înţeleaptă a bătrînului Goldoni. Manzoni ducea totuşi prea departe conceptul acesta, punînd la baza reformei nu adevărul, ci realul, şi înţelegînd prin real existentul şi întîmplatul, natura şi istoria. — Uitaţi-vă la copil, spunea el ; întreabă numaidecît : e-adevărat ?, şi strînge din umeri, ca un dezamăgit, dacă-i dai prilejul să afle că e vorba de o născocire. Înţelege realitatea,

nu înțelege născocirea. — Observație justă, dar care se întoarce împotriva lui. Căci în copil nu s-a dezvoltat încă simțul estetic și nu înțelege invenția, fiindcă nu înțelege arta. Arta nu este un fruct pe care să-l găsești oriunde, iar acolo unde încolțește nu ajunge la maturitate decît tîrziu și după o educație îndelungată. Iar acolo unde ajunge la maturitate produce un efect contrariu celui pe care-l presupune Manzoni. Fiindcă acela care posedă sentimentul artei descoperă în ea o ficțiune sau o imitație a adevărului, nu realul pozitiv ori istoric, ci o umbră, o imagine, o aparență a realului. Și nu cercetează ce anume temei istoric are acțiunea, ci care este temeiul de adevăr. Adevărul se cheamă și real, dar cu condiția de a fi un real artistic, nu natural, și nici istoric. A fost Achile un personaj istoric? Investigația poate să-l intereseze pe erudit și, fără să spun că este o problemă neînsemnată, spun că este o problemă străină artei. Oare cel care vrea să-l înțeleagă pe homericul Achile ține să știe cît întîmplat și cît inventat se află în reprezentarea aceea? Ba, dimpotrivă, asemenea probleme denaturează semnificația adevărată și imediată a artei. Efectul în artă nu este iluzia, vreau să spun o reprezentare atît de asemănătoare cu realul încît să fie luată drept însuși realul. Din această supoziție falsă au ieșit toate absurdele reguli ale verosimilului și ale probabilului, excesiv folosite de către critici, întru torturarea artiștilor. Și nu-i blamez pe romani, care, renunțînd la această teorie, se bucurau mai mult să vadă lucrul efectiv decît lucrul reprezentat, să vadă gladiatori vii, mai curînd decît gladiatori pictați. Dacă este o iluzie, arta își produce mai ușor efectele ei asupra vulgului încrezător, care, pe scene, confundă actorul cu personajul real, iar în biserici, confundă chipul pictat al sfîntului cu însuși sfîntul; și nu poate naște nici o desfătare în sufletele celor cultivați, care nu se lasă amăgiți și nu confundă o operă de artă cu una a naturii, simțind și gustînd arta tocmai datorită acestei distincții. Dacă arta nu este o iluzie, dacă ea își are scopul și mijloacele ei proprii, cum

poate să fie scop al artei ilustrarea unei epoci, a unui personaj ori a unui fapt istoric, iar materialul ei să fie realul pozitiv, fie istoric, fie natural ? Poate, dar numai atunci cînd arta încetează de a mai fi esență și devine un simplu instrument, un fel de expunere mai ușoară și mai plăcută, care răspîndește și popularizează informații științifice, istorice și naturale, ca în cazul scrisorilor, al dialogurilor, al călătoriilor și al altor asemenea forme. Istoria poate obține din partea artei culorile ei, iar arta poate primi din partea istoriei subiectele sale. O să avem istorii poetice și poezii istorice. Apropiindu-și hotarele atît de mult, avînd legături atît de strînse, una o poate ajuta pe cealaltă să-și realizeze scopul, dar numai dacă este vorba de un simplu ajutor, de un accesoriu folositor. E un amestec al unor feluri de a scrie care, încetul cu încetul, purificîndu-se, își cîștigă conștiința de sine, și se separă, și își dobîndesc mijloacele din fondul propriu. Unele filozofii poetice devin filozofice ; unele istorii poetice devin istorie, iar unele poezii istorice ori filozofice devin poezie, se purifică și ele, capătă conștiința de sine. Este fireasca elaborare a vieții, care tinde tot timpul către deosebire.

Cînd imaginația abuzează de mijloacele sale, exagerînd și îndepărtînd viața, realul se află așa dar acolo și o readuce între hotarele sale. Sentimentul realului devine energia noii critici, cum a fost la începuturile veacului al optsprezecelea și cum a încercat din nou Manzoni în cel de al nouăsprezecelea. Punînd la baza artei realul pozitiv, Manzoni a încurajat studiile serioase, a înfrînat erorile excesive ale fanteziei și ale neatenției, a apropiat arta de o formă populară, organică, desprisă de orice mecanism preconceput, a dezvățat spiritele de acele ușoare construcții improvizate în cîteva zile, a îmbogățit arta, împingînd-o în regiuni neexplorate, cu noi elemente și cu noi motive. În critica lui exista deci mult adevăr și mult folos, iar reforma sa a rămas o îndrumare salutară și serioasă dată artei. Ceea ce a murit este tocmai exagerarea, confuzia aceea dintre adevăr și real ori, dacă place cuvîntul real, dintre realul artistic

și realul natural și istoric, sau, ca să ne exprimăm și mai simplu, realul pozitiv, existentul și întîmplatul. Natura și istoria nu înfățișează în nici un fel scopul artei, de parcă arta ar trebui să o reproducă, să o explice ori să o perfecționeze pe una ori pe cealaltă, iar opera de artă desăvîrșită ar fi aceea în care iluzia ori imitația s-ar apropia cît mai mult de realitate. Arta ar avea astfel un scop cu neputință de atins, fiindcă, și dacă ar fi vorba de o imitație desăvîrșită, ea va fi totdeauna o imitație, veșnic inferioară acelei realități. O putem admira, bine înțeles, ca pe o iscusință a minții omenești, cum sînt florile artificiale, dar va fi totdeauna un joc ce va aduce aminte de începuturile artei, dar nu va fi niciodată ceva serios ori autonom. Natura și istoria nu sînt decît simple materiale, pe care arta le folosește pentru scopurile sale, întocmai cum industria folosește materiile prime pentru a le transforma și a scoate din ele „altceva". Nu este necesar ca arta să-și extragă materialul din existent și din întîmplat. Și-l poate creea singură, în întregime sau parțial inventat, poate să denatureze istoria, să o modifice cum îi place. Aici se adeverește zicala potrivit căreia scopul scuză mijloacele. Cum e scopul, așa e și materialul. Nu încape îndoială că arta își poate asocia și istoria și s-o păstreze în integritatea ei, poate să devină tragedie istorică ori roman istoric, să își impună de bună voie istoria drept limită, dar numai cu condiția ca istoria să rămînă un material exact reprodus, numai un simplu material, care să fie prelucrat cu alte scopuri decît cele ale istoriei. Darea de informații în legătură cu o epocă ori cu un eveniment nu poate fi niciodată scopul unei opere de artă. Informația va exista în ea, cum vor exista și un concept filozofic sau un învățămînt moral, fără ca din pricina aceasta arta să fie istorie, ori filozofie, ori morală, un simplu mijloc ori instrument, un veșmînt frumos. Întocmai ca războiul, ca filozofia, ca politica, arta dobîndește rezultate ce o depășesc, cum ar fi însănătoșirea moravurilor, purificarea pasiunilor și altele de acest fel : rezultate neesențiale pentru ea și

care nu au nimic de-a face cu propriul scop. Artistul poate să făurească o capodoperă, chiar dacă istoria ar fi falsificată, iar morala nu ar fi prea mult respectată : poate fi chiar criticat pentru ignoranța lui în treburile istorice și filozofice, ori pentru licențiozitatea purtărilor lui, dar marele artist va fi veșnic proslăvit.

În timp ce punea la temelia artei realul istoric și natural, Manzoni s-a lovit de o mare dificultate : — Dar cu idealul ce vom face oare ? — Putea să răspundă : — Cu atît mai rău pentru ideal. — Răspuns care înfățișează consecința logică a sistemului său. Dar nu, o artă fără ideal i se pare un lucru absurd și încearcă să iasă din încurcătură și să salveze și capra, și varza, adică și realul său, și idealul. Dar, mai întîi, ce este idealul ?

Din pricina felului în care Manzoni confundă realul artistic cu realul pozitiv sau istoric, există o confuzie și în ceea ce privește concepția sa despre ideal. Idealul său este o lume exterioară realului său pozitiv, o lume religioasă și morală desăvîrșită, căreia nu-i corespunde realul său istoric. Natura și istoria sînt lucruri care nu corespund cu lumea aceea ideală a sa. Drept urmare, ar trebui ca arta să transforme istoria și natura, pînă-ntr-atît încît să apară o realitate ideală, conformă cu lumea ei. Dar ce ar deveni atunci realul lui pozitiv ?

Cum nu poate să-i împace între ei, el desparte cei doi termeni și îi așează unul în fața altuia, însemnînd bine hotarele, aici existentul și întîmplatul, dincolo inventatul, aici realul, dincolo idealul. Soluție logică, avînd în vedere sistemul, dar atît de nefericită, încît, mai tîrziu, și-a dat singur seama de asta, fără ca din această pricină să-i treacă prin minte să cerceteze din nou un sistem care dădea naștere unei consecințe atît de ciudate. Pozitiv și ideal ? Unul trebuie să învingă ; ori pozitivul înfulecă idealul, ori idealul se-nfruptă din pozitiv.

Fapt este că sistemul, dacă s-a dovedit dăunător pentru ucenici, n-a prea avut influență asupra maestrului. Marele artist, lăsîndu-se în voia inspirației, a biruit deseori limitele pe care și le impusese de bună voie. Realul

pozitiv nu l-a împiedecat să atingă un real mai adînc și mai plin de miez, realul artei, un real, adică, în care, fără știrea sa, s-a apucat să-și planteze idealul acela pe care îl căuta într-o lume aparte, superioară și exterioară realului său.

Cel care ar vrea să-i judece lucrările după sistemul său, n-ar ajunge la nici un rezultat. Fiindcă Manzoni este artist, în pofida sistemului său, să facem și noi tocmai contrariul a ceea ce a făcut el, adică să osîndim sistemul și să-l preamărim pe artist, potrivit cu nemuritoarele principii ale artei, pe care geniul, neștiutor, le aplică fără sistem și, deseori, împotriva sistemului.

Materialul romanului „Logodnicii“

— Ce face Manzoni ? — întreba Goethe, iar Cousin[13] răspundea : — Face un roman, cu intenția unei mai mari exactități istorice decît la Walter Scott, și a unei aplicări precise a adevăratei metode istorice. — Și care este subiectul ? — Secolul al șaptesprezecelea la Milano. — Secolul al șaptesprezecelea la Milano ! Manzoni e milanez ; va fi studiat bine secolul ăsta. —

Nu altceva se aștepta în Italia. — Ce face Manzoni ? — Manzoni face un roman istoric, mai istoric decît romanele lui Walter Scott. — Și se aștepta nașterea noului Walter Scott.

Nici autorul nu avea alte intenții. Se pregătise de lucru prin studii istorice foarte severe, cum făcuse pentru *Carmagnola* și, mai tîrziu, pentru *Adelchi*. Iar ca martor de neuitat al acestui zel de a studia a rămas *Coloana infamă*.

Dacă am vrea să cercetăm *Logodnicii* cu metoda lui Goethe și a lui Manzoni însuși, întrebîndu-ne, adică, înainte de orice, care este intenția autorului, ne vom trezi într-o încurcătură de toată frumusețea. Metoda aceea era un bun mijloc de a scăpa de critici, care, pornind de la unele concepte absolute, făceau ei lucrarea și, în loc să ia seama la ceea ce însemna ea în realitate, fantazau în legătură cu ceea ce-ar fi trebuit să fie, în conformitate cu regulile poeticii și ale retoricii. Metoda era însă și o bună armă de luptă împotriva unei asemenea critici : autorul părea să spună : — Țineți seama, domnilor, de ceea ce-am vrut eu să fac, și nu de ceea ce-ați dori domniile-voastre ; dacă vreți să fiți judecători buni, fiți ceva mai puțin dumneavoastră și ceva mai

[13] Victor Cousin (1792—1867), filozof și om politic francez, șef al școlii spiritualisto-eclectice și autor al unei lucrări intitulate *Du vrai, du beau et du bien (Despre adevăr, despre frumos și despre bine)*. Manzoni îl cunoscuse la Paris, unde sosise în 1805, chemat de mama sa, Giulia Beccaria. Cousin îl numea „prietenul“ său.

mult autorul. — Unei critici abstracte metoda aceea îi opunea o critică intenţională „ceea ce autorul a avut de gînd să facă". Iar dacă o lucrare ar fi totdeauna ceea ce autorul a avut de gînd să facă, dacă ar fi întotdeauna expresia exactă a intenţiilor sale şi a ideilor sale, se cheamă că aceea ar fi şi metoda.

Între intenţie şi înfăptuire există însă o lungă bucată de drum. Iar criticul nu poate ţine seama de intenţii, decît numai cînd e vorba de ceea ce a pătruns în carte şi a devenit fapt. Aşa că metoda cea mai sigură şi mai concludentă este aceea de a privi cartea în sine, iar nu în intenţiile autorului.

Cu toate acestea, un studiu asupra intenţiilor autorului nu este niciodată superfluu ; nu va fi încă vorba de o critică, dar va fi totuşi o „propedeutică". A-l surprinde pe autor în momentul concepţiei, a-i cerceta scopurile, ideile, prejudecăţile, preocupările, înseamnă o cunoaştere preţioasă a naturii şi a intensităţii acelor forţe productive care au dat naştere lucrării. Apoi, cu voie sau fără voie, ceva din lumea aceea intenţională va pătrunde întotdeauna în carte şi va rămîne acolo. Nici nu este necesar să fantazăm, căci Manzoni este gata să intervină cu „confesiunile" lui. Ştim ce părere îşi făcuse în legătură cu romanul istoric, ce scop voia să atingă, şi avem trista convingere că, după părerea lui, scopul acela nu a fost atins, fiind absurd şi contradictoriu prin el însuşi. După ce a stabilit intenţiile autorului, critica are dreptul să le discute şi să le arate, cînd este cazul, lipsa de chibzuinţă ; iar dacă realizarea este conformă cu acele intenţii, cu atît mai rău pentru carte. Acest lucru am vrut să-l fac eu, discutînd, într-o altă scriere a mea, despre poetica lui Manzoni. Posterităţii îi este deseori milă văzînd cît de nesăbuite preocupări l-au năpădit pe un om de mare valoare, în timp ce-şi înălţa edificiul său. Iar istoria, judecător strălucit, şterge orice urmă a acelor preocupări, care i-au frămîntat şi i-au interesat în fel şi chip pe contemporani, şi se înclină cu respect în faţa operei nemuritoare. Cine-şi mai aduce aminte de toate criticile, canoanele şi intenţiile care l-au chinuit

pe sărmanul Tasso ? Ele înfățișează partea de pălăvrăgeală și de anecdotică a istoriei. Iar astăzi, nimeni nu mai dă atenție problemelor acelora atît de arzătoare, și totuși foarte mărunte, care i-au interesat atît de mult pe Manzoni și pe contemporanii săi, cum era problema unității, ori cealaltă a personajelor reale și ideale, și ce este romanul istoric, ori cum se împacă între ele istoria și poezia și dacă născocirea și întîmplarea adevărată pot fi contopite, și în ce chip. Este o adevărată minune ca un om trăit în mediul acesta să se poată înălța și să respire aer liber. Iar uimitor este tocmai marele om care a săvîrșit minunea aceasta.

Cine face istoria criticii trebuie, în mod sigur, să țină seama chiar și de cele mai mărunte probleme, deoarece, sub formele cele mai umile, strălucește întotdeauna gîndirea umană, în drumul ei ascendent. Problemele acelea, care și-au pierdut însemnătatea după scurgerea a cincizeci de ani, au frămîntat totuși spiritele cele mai nobile ale acelei vremi, care vedeau în ele, într-un mod mai mult sau mai puțin conștient, deschiderea unor noi orizonturi pentru știință și pentru artă. Era vorba, în fond, de lupta dintre idealism și realism, sau, cum spunea Manzoni, dintre născocire și întîmplarea adevărată, iar spiritele cele mai elevate și, de aceea, obiective și împăcate, trudeau la dezlegarea acestei probleme : dezvoltarea unei lumi ideale într-o lume istorică. Problema nu era bine pusă : sinceritatea și înflăcărarea căutării și seriozitatea tentativelor, înclinarea aceea a spiritului modern către noi izvoare și către noi rînduieli ale artei, au însemnat, totuși, întotdeauna, stimulente nu neînsemnate și nu slabe, în cazul producțiilor geniale. Opera pornită din anumite prejudecăți le depășește, violează arbitrarele limite personale și intenționale și ajunge la rezultate generale și permanente, care nu existau în mintea autorului.

Manzoni dorea să scrie un roman care să prezinte un mare interes atît istoric, cît și religios și moral ; voia același lucru pe care-l voise și în *Carmagnola*, și în *Adelchi*. În acestea, lumea istorică este atît de importantă,

încît își are scopurile ei, în ea însăși, și nu îngăduie decît roluri accesorii și episodice lui Marco, Ermengardei ori lui Adelchi, idealuri pasive și plîngărețe, nelalocul lor într-o lume care nu-i înțelege, și de aceea, lirice, de loc dramatice. Alături de o istorie riguroasă, simți în aceste idealuri și în coruri glasurile unei lumi divine, care, rămînînd izolată și melancolică, nu e în stare să modifice istoria. Nu există o contopire intimă și nici un antagonism serios, nu există drama ; dar ce importanță are ? Găsim aici tocmai tonul vremurilor lui Foscolo și Leopardi, idealuri sleite, martiri predestinați, din afara istoriei și victime ale istoriei, presimțire a unor vremuri mai umane, mai apropiate de schema aceea divină și mai asemănătoare cu aspirațiile solitare ale imaginației individuale, decît cu unele fapte de ordin național și istoric. Sub acest aspect, Marco și, mai ales, cei doi gemeni, Adelchi și Ermengarda, se înscriu, în seria aceea de idealuri bolnăvicioase, care au inspirat numeroase fantezii, la începuturile veacului, printre cele mai proaspete și mai originale zămisliri ale muzei italiene.

Răspunsul la întrebarea cum s-a născut în Manzoni ideea *Logodnicilor* îl las în seama colecționarilor de anecdote. Sigur că a pornit la lucru cu serioase studii pozitive și originale, ca și cum ar fi vrut să facă o istorie exactă și adevărată. A pornit însă asediat numai de idealul acela al său, nesupus, rămas liric, chiar și atunci cînd autorul voia să-l facă dramatic. Instruit însă de experiență, de data aceasta s-a ferit să-și aleagă drept material de lucru vreun însemnat personaj ori fapt din istorie, care nu i-ar fi lăsat idealului său locul principal și libertatea de desfășurare, cum se întîmplă în *Carmagnola* și în *Adelchi*. Și a ales un fapt luat din cele mai umile straturi ale societății, subiect liber pentru invenție și pentru imaginație, de nici o însemnătate istorică în sine, ci, dimpotrivă, una din acele nenumărate întîmplări mărunte și curioase, care fac deliciul cronicilor și obișnuiesc să gîdile imaginația populară. Faptul acesta neînsemnat, plasat într-o anumită perioadă istorică, în atari condiții de timp și de loc, în atare mediu, printre asemenea obi-

ceiuri și păreri, trebuie să-i ofere autorului o posibilitate firească și ușoară de a desfășura în jurul lui un întreg secol. Aceasta era așteptarea nerăbdătoare a publicului ; și tot aceasta era și intenția autorului. Renzo și Lucia și-ar fi închipuit că vor deveni subiect istoric tot atît de puțin cît ar fi putut un cioban să-și închipuie că va deveni rege. Nu ei împing istoria înainte, ci, dimpotrivă, istoria îi împinge pe ei. Fără marii făuritori ai istoriei. Renzo și Lucia ar fi fost niște soți fericiți și mulțumiți, hărăziți uitării ; cea din urmă pagină a povestirii ar fi fost și prima, și singura din viața lor, și oricît ar fi vrut cineva s-o întindă, cu greu ar fi scos de aici o idilă. Geniul malefic al istoriei, personificat de *don* Rodrigo, este cel care-i face să joace împotriva voinței lor și-i trage în aceeași horă pe cei mai umili actori, deprinși cu prozaicul „trăiește și lasă-i și pe alții să trăiască“, de felul unor Agnese, Perpetua și *don* Abbondio, nelăsați să trăiască și manevrați ca niște marionete de acel necunoscut conducător de trupă, care se cheamă spiritul secolului. Tocmai aici, de altfel, stă interesul acestei povestiri, căci aventurile, nu pricinuite ci suferite de aceste personaje inocente, nu sînt efectul întîmplării, ori al unor combinații fantastice, numite romanești, fiind subiectul obișnuit al romanelor, ci sînt urmarea palpabilă a unor cauze istorice, înfățișate în spiritul lor și în forma lor, într-o conexiune atît de intimă și atît de logică, încît povestirea îți dă impresia unei istorii exacte și adevărate. În acest sens elevat, nici un roman nu merită mai mult decît acesta denumirea de istoric, mai ales dacă e adevărat că roman istoric nu este acela care îți dă imaginea potrivită și completă a unui secol, cum își închipuia Manzoni și cum așteptau contemporanii, ci acela a cărui intrigă este țesută de un spirit cercetător și pozitiv, care îi dă imaginației baza solidă a motivelor și a evenimentelor istorice. Manzoni însă nu vedea astfel lucrurile și i s-a părut, îndată ce a pierit vraja inspirației și a judecat lucrurile la rece, că nu-și atinsese scopul urmărit, ba chiar că romanul istoric era, în sine, un gen hibrid și

absurd și, în loc de admirația contemporanilor, a făcut apel la severitatea urmașilor. Posteritatea a și început și nu mi se pare că admirația aceea s-ar fi micșorat, ba, dimpotrivă, mi se pare că, dacă s-a uitat ceva în ceea ce-l privește, aceasta este tocmai acea definiție insuficientă dată de el și acea părere a sa lipsită de milă. Într-adevăr, dacă voia ca romanul istoric să fie așa cum îl concepea el, faptul acela neînsemnat nu ar fi fost adevăratul centru însuflețit al povestirii, ci pretextul, un simplu fir intențional, cu care ar fi țesut în mod plăcut povestea acelei vremi, în ideea și în realitatea ei. În înflăcărarea compoziției se dezvăluie însă artistul, iar faptul acela mărunt îi trezește un interes atît de puternic, îl impresionează atît de mult, încît se îndrăgostește de el, iar interesul istoric devine un accesoriu, istoria fiind doar un imens material pus în slujba imaginației sale. Totuși, definițiile lui, ca și intențiile pe care le avea se cer puse în valoare, iar dacă lucrarea aceasta are cumva vreun cusur, el se află exact acolo unde s-a strecurat ceva din definițiile și din intențiile autorului. Stăruind în acel interes istoric al său, acesta dorește într-adevăr să-și convingă cititorul că totul este numai istorie, și, aidoma lui Ariosto, îl invocă și el pe Turpin al său, deschizînd deseori lungi paranteze și digresiuni istorice, adevărate apendice, adnotări și dizertații, cusute de el laolaltă cu povestirea, nu fără părerea de rău a cititorului, care, pentru a dobîndi o pretinsă iluzie istorică, la care nu se gîndește, vede că-i este stricată, tocmai cînd îi era mai bine, iluzia estetică, în voia căreia se lăsase cu desăvîrșire. Autorul își dă seama de acest lucru și, uneori, îl invită pe cititor să sară peste un capitol întreg. Bunul său simț de poet protestează împotriva uzurpărilor săvîrșite de prejudecățile lui istorice. Îndepărtați toate acele apendice și nu veți răpi nimic din valoarea istorică a povestirii ; fiindcă istoria nu stă în toată erudiția aceea, ci în suflul acela ascuns, care împletește și zămislește evenimentele, punîndu-le pecetea veacului. Ba, dimpotrivă, voi spune că autorul izbutește cu atît mai puțin să trezească în noi un interes istoric,

cu cît trudește mai din greu să o facă ; fiindcă nimic nu ne îngheață mai mult decît să vedem dezvăluită și stăruitoare intenția unui scriitor, mai ales atunci cînd ne dăm seama că intenția aceasta artificială se pune de-a curmezișul impresiilor noastre firești.

Romanul istoric, așa cum îl concepe Manzoni, nu se află aici, și e bine că nu se află. Există, în schimb, adevăratul roman istoric, pe care îți îngăduie să-l întîlnești excelentul lui simț artistic. Istoria nu este aici nici esență, nici scop, ci baza largă, dinlăuntrul căreia iese la lumină statuia gîndirii și a imaginației, o bază nu izolată și independentă ca un piedestal, ci adevărat element generator, temeiul și motivul ascuns care pune în mișcare actorii inconștienți. Tocmai de aici se naște contopirea aceea armonioasă a compoziției, pe care-o dorește în tragediile lui istorice, unde istoria este ea însăși substanța și scopul și alungă de la sînul ei idealurile străine, invocate de imaginație. Nimeni nu poate să spună că scopul povestirii ar fi aici portretul stăpînirii spaniole ori, într-un mod mai general, o istorie poetică a veacului al XVII-lea în Lombardia : dacă ar fi așa, nu ar mai fi un roman istoric, ci o istorie, camuflată în roman. Și este, dimpotrivă, un roman istoric adevărat, fiindcă istoria este aici un simplu material, căruia romanul îi dă forma.

Cititorilor, spuneți-mi cu mîna pe inimă, v-ați pus vreodată problema a ceea ce este poezie, a ceea ce este inventat și a ceea ce este istoric, a hotarelor care despart aceste două genuri ? Nici măcar nu v-ați gîndit la asta ; ați citit cartea, ca pe un tot omogen și armonios, iar o carte atît de gustată este o carte izbutită.

Italia era o țară romanescă și fantastică ; romanele cavalerești îi formaseră spiritul, dar nu luate în serios, ci ca o desfătare fermecătoare a unor imaginații pline de viață și leneșe, încă nestăpînite de un simț serios al vieții. Tarquato Tasso a căutat pentru născocirile lui o bază în istorie și nu a izbutit, căci spiritul italian și el, cel dintîi, musteau încă de elemente fantastice și idilice în acel gol al conștiinței. Ceea ce Tasso doar a încercat,

Manzoni a săvîrșit. Era vie pe atunci împotrivirea nu numai față de golul acela fantastic, care făcuse deliciul strămoșilor noștri, dar și față de acele noi idealuri, aride și retorice, de pe timpul lui Alfieri și al lui Foscolo. Putem vedea acum ce semnificație și ce importanță avea noul gen, ajuns la modă, poezia istorică. Nu era nici de cum nevoie de a cunoaște istoria prin intermediul poeziei, cu toate că se poate obține și așa ceva, ci era o mai vie nevoie de real, imaginația plictisită de fantasticul și de abstracțiunile acelea, care căuta în istorie o nouă hrană. Aceasta era orientarea precisă a veacului al XIX-lea, iar Manzoni a fost omul acestei orientări. Mințile s-au tulburat însă de la cea dintîi exagerare și întocmai cum mai înainte totul era imaginație, de data aceasta totul trebuia să fie istorie și însuși Manzoni se rătăcea, acordîndu-i adevărului pozitiv, adică adevărului naturii și al istoriei, o importanță mai mare decît poate îngădui arta. Fiindcă, în ce privește conținutul ei, arta nu vrea să știe dacă el este istoric ori este inventat : o interesează însă foarte mult ca, istoric sau imaginar, conținutul acesta să fie real. Iar realul în artă nu este întîmplatul, nu este natura și nu este istoria, ci este reflectarea lor în imaginație, întocmai cum, în filozofie, realul este reflectarea lor în minte, iar în religie, realul este reflectarea lor în sentiment. Acolo deci, în imaginație, natura și istoria sînt clocite și elaborate, și ies la o viață nouă, viață care nu este o reproducere, ci o producere adevărată, cu caracterul și cu fizionomia sa. Cînd imaginația lucrează în ea însăși și produce din substanța sa, amuzîndu-se ca un copil cu castelele lui din cărți de joc, jocul pur și simplu fiind unicul scop al activității sale, se ajunge la decadența artei ; și este semn de reînoire, atunci cînd natura și istoria, exagerîndu-și chiar importanța lor și căutînd să se substituie artei, o invită la observarea realului. Exagerările acestea, ori aceea a adevărului intelectual și abstract, ori aceea a adevărului pozitiv și istoric, sînt întotdeauna indiciul unor crize

binefăcătoare, după care se instalează din nou sănătatea. Cine aruncă o privire asupra ultimelor întîmplări ale literaturii noastre, va vedea că din exagerarea unor idealuri intelectuale și abstracte au ieșit Parini, Alfieri și Foscolo, iar din exagerarea adevărului natural și istoric au ieșit Manzoni și școala sa. Și fiindcă tot vorbim despre asta, notez că astăzi revine aceeași exagerare, sub alt nume, căci ceea ce pe vremea lui Manzoni se chema adevăr pozitiv, natural și istoric, se numește acum realism. Și cu toate că fenomenele acestui realism exagerat exprimă oarecare oboseală și superficialitate a artei, eu, unul, nu mă înspăimînt ; fiindcă o studiere chiar excesivă a realului are întotdeauna o eficacitate educativă asupra imaginației, care se împrospătează astfel și se reînoiește. Se poate spune că realismul ar fi o odihnă necesară a obositei virtuți formative, în timp ce spiritul deprins cu observația lucrează la prepararea și acumularea unui alt material, care să lecuiască imaginația de lene, oferindu-i noi stimulente și noi motive. O asemenea binefăcătoare virtute se bucura și atunci de o mare vogă istorică, așa că, la fel cum, în veacul trecut, totul era filozofic, acum totul era istoric. Istoria îndepărta imaginația de la abstracțiuni și de la cugetări deșarte, de la idealuri nude, și o scotea din obișnuitele repertorii, punîndu-i în față un material nou și concret, perfect determinat în motivele sale, în ideile sale și în condițiile existenței sale. Lucrînd pe un material pozitiv și îndemnată de el, îndemnată de însăși înflăcărarea investigației istorice, imaginația putea să și-l asimileze, să-l încălzească, să-l idealizeze, să-i dea o formă venită de-acolo dinlăuntru, inspirată și produsă chiar de el, o formă istorică, chiar și atunci cînd materialul ar fi fost inventat, istorică în concepție, în plan, în culoare, în măsură și în armonie, o formă care e poezie, dar îți pare istorie. Privește materialul istoric la cei mediocri : rămîne neprelucrat, ori fără formă, ori cu o formă fantastică și arbitrară : ca și cum imaginația ar lucra pe seama ei și nu s-ar identifica cu el. Privește acum același material istoric în *Logodnicii*.

Încă de la prima pagină te simți în plin *Seicento* ; citești un fragment dintr-o cronică a acelei vremi. Iar cînd începe povestirea, ai în față o lungă descriere care, deseori, pare a fi fost scrisă de un geograf ori de un naturalist, și nu de un poet : atît este de precisă culoarea locală, pînă în cele mai mici amănunte. De cele mai multe ori, în descrierile scriitorilor italieni, marea preocupare este găsirea efectului estetic, prin asemenea combinări de umbre și de lumină, cu un asemenea efort de imaginație, încît să se obțină nu vederea, ci „vederea frumoasă". Nu ajunge descrierea ținutului, e nevoie de peisaj, de o descriere înfrumusețată în așa fel încît să producă nu efectul său, ci anumite efecte, clasice sau romantice, potrivit cu școala respectivă. La Manzoni, preocuparea este de a face accesibile pînă și celei mai leneșe imaginații chipurile și așezările locului, iar odată cu ele impresiile pe care le produc în chip firesc, atunci cînd le produc, și dacă le produc ; iar efectul estetic nu este căutat, ci este întîlnit, în anumite momente, cînd locul însuși îl aduce și își îndeplinește mai bine scopul său, căci culorile lui nu mai sînt podoabe ale imaginației, ci sînt și ele o parte a locului, culori locale, adică. Vezi un om care descrie într-adevăr ceea ce-i apare înaintea ochilor și notează totul, și înțelege totul, și ține să te facă să înțelegi totul, mai de grabă cu curiozitatea răbdătoare și atentă a unui observator inteligent, decît cu sufletul ațîțat și distrat al unui artist. Și spun observator inteligent, fiindcă aici totul este natură, dar o natură privită și pusă la punct de o minte superioară, care o organizează, o analizează, o explică, o pune în mișcare, îi dă viață ca și unei ființe, așa că lacul acela care devine fluviu și ajunge iarăși lac, țărmurile acelea, văile acelea, cărările acelea, munții aceia, seamănă cu niște imagini mișcătoare, care-ți merg înainte și ocupă loc. După cum înaintezi, impresiile se desprind de lucruri și devin tot mai vii, pînă cînd, în cele din urmă, autorul, de parc-ar vrea să se bucure de spectacol, se separă și se pregătește să-l privească, și îți comunică impresia lui estetică.

Și, întocmai ca în descrieri, la fel se petrec lucrurile și în narațiuni. Vezi aceeași grijă meticuloasă pentru fiecare amănunt istoric, ca și cum autorul ar copia modele pe care le are în față, înveșmîntate și aranjate într-un fel sau într-altul. Întreg secolul îți defilează pe dinaintea ochilor, cu obiceiurile și cu atitudinile sale, cu opiniile sale, cu tendințele sale, cu clasele sale, cu violențele și cu josniciile sale, cu forțele sale cele mai grosolane și mai spectaculoase, dar și cu cele mai ascunse și mai gingașe, de toate felurile și de toate gradele, de la satul cel mai umil pînă la mîndra capitală. Secolul îl găsești chiar în sat, în spiritul și în elementele sale ; nobilul asupritor, cu castelul său și cu slugile sale înarmate ; burghezul cu semidoctismul său, unealtă coruptă și josnică a celui dintîi, cum ar fi medicul, primarul, polițaiul ; poporul de rînd, slugă la doi stăpîni, incult, credul, primitiv, aproape tot, ca Renzo, ca Lucia, ca Perpetua, ori atras și, în parte, identificat cu atmosfera aceea și cu arta de-a se descurca în viață, cum sînt preotul și hangiul, și chiar călugărul, care umblă după pomană, iar, în parte, chiar și Agnese. Totul începe și se sfîrșește în sat ; se pare că nu există un alt cer ; Milano este un cuvînt greu, cum ai spune astăzi America. Asistînd însă la orgia lui *don* Rodrigo, printre convorbirile și certurile de-acolo, vezi, ca printr-o deschizătură, ceruri noi, dar și pe cei de mai sus, vezi, nedeslușit și ca într-o imagine redusă, toată povestea care urmează. De la Lecco la Monza, de la Monza la Bergamo, de la Bergamo la Milano, orizontul se mărește, dimensiunile se lărgesc, priveliștile se schimbă, numele sînt mai armonioase, personajele mai importante, deși găsești mereu același nobil, același burghez și același popor : satul înfățișează acum toată societatea aceea în miniatură. Și totul se lămurește pe loc, nu succesiv, în chip de descriere, ca într-o cameră obscură, ci prin acțiunea și antagonismul unor forțe umane, ca într-o adevărată dramă, pînă cînd, încetînd orice acțiune a oamenilor și părîndu-se că povestirea s-a terminat, firele se înoadă la loc, cu o solemnitate epică, intrînd în scenă

cumpliții factori ai mîniei dumnezeiești, foametea, războiul și ciuma. Cea care pune în mișcare tot acest mecanism ca o adevărată Angelica sau Armida, se cheamă Lucia. Iar în jurul ei se manifestă, luptînd, toate aceste forțe istorice. Rămîne de văzut dacă o va dobîndi Renzo, căruia îi este făgăduită, ori va birui *don* Rodrigo, care face toate eforturile să pună el mîna pe ea. Aici stă tot interesul povestirii. Și pare de-a dreptul imposibil ca evenimente atît de grandioase, atîtea pasiuni și atîtea mari personaje, să trebuie a sluji un scop atît de mărunt și atît de puțin interesant. Fiindcă Lucia nu are nimic deosebit, care s-o înalțe peste un întreg secol ce se rotește în jurul ei. Nu este o eroină plăsmuită în imaginație, avînd privilegiul tuturor însușirilor frumoase. Dar ce vorbesc? Nu poți spune nici măcar că e frumoasă. Este făcută dintr-un material foarte comun, cules de pe treptele cele mai de jos ale vieții, una dintre acele țărănci tinerele și gospodine, neprihănite de parc-ar fi ieșit acum din mîinile naturii, bune, curate și simple într-un mediu viciat, de care nu-și dau seama, știind numai de mamă și de duhovnic, rușinoase și îngrijorate de castitatea unui prim gînd de iubire. Imaginația se sfiește să înfrumusețeze o creatură atît de simplă și ți-o înfățișează în așa fel încît ai jura c-ai mai văzut-o în atîtea rînduri în nu știu ce sat. Societatea încă nu a schimbat-o și ți-ar fi greu să spui cărui secol îi aparține. Ce te interesează oare atît de mult la ea? Este o floare abia născută, pe care societatea o calcă în picioare și trece mai departe. Asemenea flori am văzut cu duiumul. — De ce are țăranca asta atîta putere asupră-ne? — am putea să ne întrebăm, împreună cu *Cel fără nume*[14]. Țărănci ce se descoperă a fi fete de regine, sărăcuțe ce se trezesc în cele din urmă milionare, am văzut; Lucia rămîne însă ceea ce este și nu mai cunoscusem încă o țărancă sărmană, care să stîrnească atîta interes încît oameni și zei să lupte pentru ea și să fie puse în mișcare toate resor-

---

[14] În original *L'Innominato,* personaj din romanul *Logodnicii,* al lui Al. Manzoni.

turile sociale. Aceasta pare cu neputință, dar și mai puțin cu putință pare ca, în condiții de luptă atît de inegale, să existe o adevărată intrigă și un adevărat antagonism. Fiindcă toate forțele sînt plasate într-o singură parte, iar în partea cealaltă nu există nici o speranță de împotrivire. Se poate face aluzie, fără îndoială, la întîmplare ori la minune și ar ieși un roman de intrigă, care și-ar altera profund caracterul său istoric. Pare cu neputință ca Lucia să trezească atîta interes. Și îl trezește. Pare și mai puțin cu putință să existe un antagonism serios. Și el există. Care este deci acest *Deus ex machina ?* Cu ce puteri este înzestrată Lucia ? Și care este forța ce se ciocnește cu toate forțele istorice ? Una singură este forța care o face interesantă pe Lucia și care dă seriozitate antagonismului, creează drama. Iar forța aceasta este idealul.

Există aici un real și un ideal în antagonism, unul răspunzînd ordinei faptelor, celălalt ordinei ideilor ; unul răspunzînd lumii, așa cum este, celălalt, lumii, așa cum trebuie să fie. Și tocmai acest lucru îl înțelege Manzoni, cînd desparte cu atîta precizie istoria și poezia. Și tot același lucru îl înțelegeau și contemporanii săi, a căror idee fundamentală era împotrivirea dintre real și ideal. Istoria însemnează Carol Cel Mare și Dezideriu, domnia violenței și a vicleșugului ; poezia însemnează Adelchi, domnia adevărului și a dreptății, în opoziție cu cealaltă, iar Adelchi este conștiința acelei opoziții și o victimă a conștiinței. Manzoni era idealist, cum erau toți în vremurile acelea de frămîntări și de reașezare socială. Iar problema întregii sale vieți a fost aceea de a-și dezvolta idealul său într-o lume istorică, dîndu-i toate condițiile unei existențe pozitive, în opoziție cu prea nudele idealuri alfieriene și de acord cu tendința generală a noului secol, care îmbina un idealism împins pînă la fantastic și pînă la mistic cu o studiere a realului împinsă pînă la cea mai scrupuloasă exactitate istorică. A împăca aceste tendințe, a le armoniza, a coborî poezia în istorie și a ridica istoria pînă la poezie, a crea la noi tragedia istorică și romanul istoric, a face în așa fel ca lucrarea să aibă un interes dublu, un interes istoric și un interes

poetic, un interes dublu, dar care să pară unul singur, o poezie care să aibă toate aparențele istoriei și o istorie care să aibă toată eficacitatea poeziei, iată care a fost visul lui Manzoni. Și a-și atinge astfel scopul său, care este acela de a-și divulga și propaga idealul său, cu îndoita putere a istoriei și a artei.

Ceea ce l-a salvat pe Manzoni de generalitățile retorice ale unui apostolat ideal a fost excelentul său simț al realului, dezvoltat și fortificat de serioase studii istorice. Coborînd cu mintea într-un spațiu de timp și de loc dat, dobîndește acolo privirea scrupuloasă și scrutătoare a istoricului, așa că veacul acela îți apare în față nu numai în înfățișarea sa exterioară cea mai amănunțită, dar și în spiritul său și în motivele sale lăuntrice. Nu exista și nu există încă în Italia o asemenea povestire, scrisă cu atîta precizie a amănuntelor și, totodată, cu atîta finețe a analizei, așa că totul este dens și totul este transparent. Iar concluzia povestirii este aceea că lumea era condusă de forță, cea pe care Renzo o numește liga tîlharilor, o forță necultivată ajutată de viclenia unei culturi mediocre și pedante, devenită unealta ei, o forță căreia nu-i face față legea scrisă, aceasta fiind ori nebăgată în seamă, ori întoarsă, deseori, prin tot felul de chițibușuri, împotriva celor pe care trebuia să-i ocrotească. Aceasta era situația și la Lecco, și la Milano ; acesta era secolul în Lombardia, și cam peste tot în Italia ; violență, corupție și slugărnicie în palate, în castele și în mînăstiri, printre preoți și laici, printre nobili și burghezi. Liga aceea a neobrăzării și a lașității, a violenței și a șireteniei, dezvăluia o societate nu în grosolănia originei sale, ci în corupția ei ; era decadența. Iar decadența înseamnă că forțele intelectuale și morale regulatoare ale conștiinței și ale idealului societății nu au dispărut încă, dar ele mai există numai în scris și în vorbe, fără să mai aibă nici o eficacitate asupra voințelor și ajungînd la o anumită mecanizare, fără putință de mișcare prin ele însele. Exista nobilimea, dar idealul său trăia numai în imaginile străbunilor ; exista mînăstirea, dar stricată și ea în straturile ei superioare ; exista

călugărița, dar sfințenia și spontaneitatea vocației aproape că dispăruseră ; exista călugărul, dar idealul său putea fi descoperit numai în maximele și în predicile sale ; iar dangătul clopotelor și zarva procesiunilor cu greu îți mai puteau face cunoscut că societatea aceasta era creștină și catolică. Virtutea însemna ipocrizie, cultura, pedanterie. Învățaseră cu toții la școală ori la biserică poruncile lui Dumnezeu și cele mai frumoase sentențe morale, care slujeau la împodobirea frazelor lui *don* Ferrante ori a trăncănelii cu care se îndeletnicea *donna* Prassede. O societate aflată în decadență poate fi însă vindecată mai curînd prin restaurarea vechiului ideal moral rătăcit, dar nu pierdut, decît cu idealuri întru totul noi. Acesta este ceea ce se numește ideal de revenire ; iar un ideal care are puterea să revină întinerește, căci, îndepărtînd zgura și redobîndindu-și străvechea puritate, pare nou și își dobîndește la loc mișcarea sa lăuntrică, virtutea sa evolutivă și transformatoare, așa că poate să primească în el elemente noi și moderne. Aceasta este natura idealului manzonian, cel mai pur și, totodată, cel mai modern dintre toate idealurile, nu voi spune ale reacțiunii, ci ale restaurației europene : un ideal vechi, rătăcit încă mai de mult printre caricaturi și sarcasme și ivit acum din nou, ca o cunoștință veche, niciodată uitată cu desăvîrșire. Și reapare ca un lucru nou, care-și face loc în conștiința ta, fiindcă vorbește limbajul tău și are aceleași sentimente ca și tine ; tocmai de aceea, deși vechi, produce impresii noi. Idealul acesta nu este deci o simplă înapoiere, ci o formație nouă, este un trecut care are în același timp toate calitățile prezentului, este o națiune care are încă puterea să și-l însușească, să-l întinerească, să-l modifice, ceea ce înseamnă că poate încă să se vindece : lucru care, sub formă de restaurare, înfățișează o adevărată reînviere. Acestea erau speranțele lui Manzoni și ale multor minți nobile din vremea aceea ; acestea erau aspirațiile unei școli ilustrate de Rosmini, de Grossi, de Gino Capponi, de Tommaseo, de Gioberti, de Balbo, de Massimo d'Azeglio, o școală

a cărei istorie rămîne încă să fie făcută și căreia i se poate da, după căpetenia ei, numele de școală manzoniană. Sub aspectul estetic, idealul acesta, căruia-i vom spune de revenire, are însă un mare avantaj asupra idealurilor noi, căci acestea, neavîndu-și temeiul lor în tradiție, rămîn în regiunea ideilor și se dovedesc în artă raționale, nude, lirice, personale, ca în *Iacopo Ortis*, ori coboară în istorie, cum a făcut Alfieri, se amestecă, dar nu se identifică, și dau la iveală mai curînd pecetea scriitorului, decît a timpului ; în vreme ce celălalt este prin natura sa istoric și național, și face parte din timp, și se dezvăluie în mișcarea firească și în antagonismul faptelor mai curînd decît în abstractele generalități ale raționamentelor și ale frămîntărilor lirice.

Și uitați-vă cum a izbutit Manzoni să plaseze aici idealul acesta. Nu este vorba de o idee venită din afară, de o idee personală și modernă, care pătrunde artificial în procesul istoric ; este însă ideea vremii și așa cum exista în vreme, vie încă în simplitatea credinței populare, și chiar în clasele corupte, unde a rămas ascunsă și uitată în nu știu ce cotlon al creierului, și capabilă să se miște și să se dezvolte la atingerea unor emoții deosebite, cum se întîmplă cu *don* Abbondio ori cu personajul căruia i se spune Cel fără nume. Nu trebuie însă să pară ciudat că într-o atît de mare descompunere morală există totuși cîțiva inși elevați, care înfăptuiesc idealul acela în forma lui cea mai pură, cum sînt Borromeo, Cristoforo și Părintele Felice, care, în societățile încă sănătoase, sînt reflexul vieții generale, iar aici trebuie să ne apară ca niște oameni extraordinari, sau, cum se spune, ca niște eroi. De aici izvorăște fireasca opoziție dintre societatea în care idealul acela este pus în umbră și personajele acestea în care el strălucește în lumina lui cea mai vie. Și care nu sînt niște reformatori pasionați ai societății, ca Savonarola, ci duc o viață simplă : predicînd cu vorba și cu fapta, făcînd acel puțin bine de care sînt în stare, cu o naturalețe de oameni cumsecade și cu o înflăcărare de credincioși. Opoziția se află în lucruri, iar nu în intenții, și nici în acțiuni. Sînt elemente în

contrast ale unui același proces istoric, feluritele fețe ale unui același ideal, într-o vreme în care, printre atîția ticăloși, ieșea cu atît mai mult în evidență Sfîntul. O acțiune foarte simplă pune în mișcare elementele acestea, creează conflictul dramatic, dezvoltă opoziția. Lucia este logodită cu Renzo, iar *don* Rodrigo a pus rămășag că o va avea el. Dedesubtul unei lupte atît de mărginite se întrezărește o luptă mai importantă, ciocnirea acelor elemente. *Don* Rodrigo este primul inel din întregul lanț al asupritorilor, care înclină balanța în favoarea lui ; Renzo și Lucia sînt asupriții. Lucia nu are altă apărare decît purtarea și simplitatea ei ; forța lui Renzo stă în conștiința clară și promptă a dreptului său ; nu-i poate trece prin cap că mireasa nu se cade să-i fie mireasă. Este limpede că, întețindu-se lupta, ei trebuie să întîlnească în calea lor și în sprijinul lor toate forțele ideale ale acestei societăți.

Idealul acesta etico-religios pătrunde deci în întregul material istoric, nu ca o forță străină, ci ca o parte a acestui material, fiind și el tot istoric, al timpului și în timp, cînd latent și teoretic, cînd activ și militant. Cine dorește să aibă o imagine a acestui ideal neadăugat, nesuprapus, ci realizat întru totul într-un material istoric, ba chiar făcînd parte din acel material, să-și spună că idealul acesta seamănă cu o povestire frumoasă brodată pe o pînză, dar brodată cu înseși firele și cu înseși culorile acesteia. Tot ce este aici inventat, ori poetic, ori ideal, cum ar spune criticul Manzoni, este atît de bine întrețesut în urzeală încît pare întru totul un singur material, felurit zugrăvit, iar singura deosebire pe care o surprinzi între ideal și real, între întîmplat și născocit, între istoric și poetic, există numai în preocupările criticului. Poetul a topit totul într-o aceeași urzeală și totul îți pare istorie, și totul este poezie, și nu poți să explici din ce pricină Renzo și Lucia trebuie să fie mai puțin reali și mai puțin pozitivi decît tîlharii, decît Cel fără nume, ori decît Borromeo, toți laolaltă fiind personaje istorice și inventate, crescute în aceeași ambianță. Ori, mai curînd, nu ți se va întîmpla niciodată ca, în timpul lecturii, să te

întrebi : — Unde este istoria și unde este poezia ? — Fiindcă istoria îți pare poezie, iar poezia îți pare istorie, sau, cu alte cuvinte, fiindcă totul îți pare născut dintr-o dată și la fel și nu ai niciodată impresia de distonanță. Eu însumi, deprins cu critica, nu mi-am pus întrebarea aceasta decît numai fiindcă și-a pus-o Manzoni ; și nu mă pot gîndi la cartea aceasta decît cînd o închid ; căci, atîta timp cît o am în față, nu mai sînt bun de nimic, nu văd, nu mă gîndesc la nimic, și trăiesc în ea, și mă bucur, și sînt mulțumit, și mă simt mai fericit în gloata cititorilor naivi, decît în neînsemnatul număr al criticilor.

Dar dacă totul este aici un singur material istoric, totul este de asemenea privit dintr-un singur punct de vedere. Există aici, neîndoielnic, secolul al șaptesprezecelea lombard, dar văzut de un om plasat astfel încît nu-l poate cuprinde în întregime cu privirea și nu ți-l redă decît atît și așa cum îi apare lui în față. Cine vrea să descopere secolul în tot adevărul său, adică în tot spiritul său, să se lase păgubaș, căci istoric aici nu este decît singur materialul. Poetul îl privește dinlăuntrul lumii sale ideale și prin ea. Iar obiectele dobîndesc valoarea aceea care le vine de-acolo și sînt mai mult sau mai puțin interesante, potrivit cu lumina pe care lumea aceea o răspîndește asupra lor. Idealul este aidoma soarelui, care iluminează obiectele, fără să le denatureze. Obiectele rămîn istorice ; lumea morală, unde se află plasat poetul, este însă cea care le face vizibile și care împarte felurit lumina și culorile, asigurîndu-i fiecăruia locul său în atenția noastră. Așa se face că o sărmană țărancă, aflată pe ultima treaptă a scării interesului istoric și putînd cu greu să pretindă un locșor într-o cronică anecdotică, radiază aici o lumină foarte vie și trezește tot interesul nostru, căci este cea dintîi pe scara lumii morale, care asigură obiectelor măsura și valoarea. Și tocmai fiindcă ne interesează atît de mult soarta ei, ia naștere un antagonism serios între lumea morală, acționată nu de ea, ci pentru ea, și secolul sălbatec, în care semenele ei sînt victime înnăscute. Istoria este hărăzită acestei lupte, căci este împărțită în două grupuri, ho-

tările în opoziția lor, a căror flamură o poartă pînă în ultima clipă Părintele Cristoforo și *don* Rodrigo. Iar la mijloc se află veșnicul pîntece al neamului omenesc, inșii pasivi, aflați de partea celor mai puternici, iubitori ai traiului liniștit și împinși la acțiune de o necesitate exterioară, oameni de treabă și neprimejdioși, care, fără ca ei s-o știe, țin adesea în mînă soarta evenimentelor și care pricinuiesc pagube foarte grave, cum se întîmplă cu *don* Abbondio. Părintele Cristoforo, *don* Rodrigo și *don* Abbondio sînt cele trei personaje principale, în lupta care se dă în jurul nevinovatei Lucia ; sînt cele trei forme în care iese la iveală lumea morală, adevărat centru și suflet al povestirii.

Și ce este această lume morală ? Este, bineînțeles, antiteza acelui secol de violență, de corupție și de slugărnicie, așa cum a fost descris. Este dreptul opus forței, puritatea opusă corupției, sacrificiul opus slugărniciei și, ca s-o spunem cu un cuvînt sublim, care-o rezumă în întregime, este caritatea ; calități care, luate împreună, alcătuiesc eroul creștin și care, mai mult sau mai puțin, strălucesc în personajele ideale, cu o oarecare trăsătură mai deosebită în fiecare. Astfel, Renzo pune în lumină mai ales conștiința dreptului, Lucia, puritatea de adevărată *Madonna*, părintele Cristoforo, sacrificiul unui martir, iar Borromeo, caritatea unui apostol, toți laolaltă, înfățișînd lumea, așa cum a gîndit-o Manzoni și cum a predicat-o părintele Felice. Plasați în această lume, *don* Rodrigo, *don* Abbondio, Cel fără nume, contele Attilio, contele unchi, Provincialul, *don* Egidio, nu au valoare decît raportați la ea : sînt și opoziția, și relieful ei. Și ar însemna o adevărată exagerare și aproape o caricaturizare a istoriei ca lumea aceasta morală să trebuie să învingă în sens efectiv ; iar dacă Lucia izbutește să se salveze, aceasta se datorează în parte unui concurs de întîmplări deosebite, cum este convertirea Celui fără nume, ori faptului că ciuma îl ucide pe *don* Rodrigo, cruțîndu-i pe ea și pe Renzo. Dar, oricare-ar fi soarta Luciei, lumea morală învinge nu prin certitudinea

rezultatelor ei în viața practică, ci prin eficacitatea pe care o are asupra conștiințelor și asupra voințelor ; așa că acolo unde se dezvoltă opoziția, iar contrariile sînt prezente, este vizibilă superioritatea ei, așa cum ne arată întîlnirea părintelui Cristoforo, mai întîi cu fratele celui care a ucis, iar apoi cu *don* Rodrigo, sau întîlnirea lui Borromeo cu Cel fără nume, iar mai tîrziu cu *don* Abbondio. Întîlnirile acestea sînt feluritele puncte de oprire, ori, mai bine spus, cele patru acte ale acestei lumi ideale, cărora le urmează al cincilea act, mai mult divin decît uman, prăpădul ciumei. Nu se poate spune că succesul material va fi înregistrat întotdeauna, căci Borromeo izbutește să-l convertească pe *don* Abbondio tot atît de puțin cît izbutește părintele Cristoforo să-l convertească pe *don* Rodrigo, cu toții risipindu-și zadarnic flacăra elocinței lor ; victoria există însă întotdeauna, iar *don* Abbondio, chiar dacă nu se convertește, este sincer mișcat, iar *don* Rodrigo poate foarte bine să-l insulte pe călugăr și să-l alunge, dar nu-și poate șterge din imaginația-i ticăloasă acel răzbunător : „O să vină o zi !“, care se va adeveri în ziua ispășirii. Se poate spune că aceste victorii celebre sînt, în fond, întreceri de elocvență și lupte de cuvinte ; că mișcarea constă mai mult din discuții, decît din acțiuni ; că se simte un oarecare iz de predică și de panegiric ; și că se dezvăluie prea mult o intenție propagandistică apostolică, proclamarea cu surle și tobe a propriei lumi morale, în mijlocul unor evenimente deosebit de grave și de solemne. Aceasta este tot ce se poate spune și se poate trage concluzia că întocmai cum intenția istorică a strecurat în însuși corpul povestirii note, și apendice, și explicații erudite, tot astfel intenția etico-religioasă a dat uneori intonației un accent și o emfază prea oratorice și cam de amvon. Sînt rămășițele unei lumi intenționale biruită de artă, dar, rezistentă, totuși, ici și colo.

Acesta este dublul subiect al povestirii, o istorie ideală, întrețesută și contopită într-o urzeală riguros istorică. Așa l-a conceput Manzoni, așa l-a armonizat.

Iar fiecare vede cît este el de important. Înainte de orice este nou și original. Urzeala istorică exclude orice fir ori culoare din repertoriile comune. Și, tot astfel, conceptul, deși este vechiul concept al poeziei italiene, adică biruința creștină a sufletului asupra simțurilor, ori a rațiunii asupra patimilor, cîntată în felurite chipuri, de la Dante pînă la Metastasio, reapare aici văzut sub aspecte noi și într-un cadru cu desăvîrșire modern. Spiritul creștin, purificat de orice exagerare ascetică, dogmatică, simbolică și liturgică, este alăturat aici, în chip realist, unui umanism pur, etic și artistic, pe care îl pot concepe și îl pot admite chiar și cei ce îl privesc și îl explică ajutați de știință. Este spiritul religios în înțelesul său cel mai elevat și mai general, întrupat într-o formă istorică, dar superior acesteia, și pe care o viziune umană îl poate concepe în toate formele sale. Și nu numai în aceasta se dezvăluie caracterul său modern, căci la el se adaugă și un spirit patriotic și democratic. Găsești aici un tablou însuflețit al stăpînirii străine, cu un aer parcă de indiferență, care ajunge pînă la suferință ; căci stăpînitorul nu are conștiința violenței sale, cel stăpînit nu are conștiința înrobirii sale, iar o stare de lucruri nefirească și violentă se înfățișează aproape ca o orînduire normală și liniștită. Adevărul istoric i se impune autorului, care face un tablou mut, fără lămuriri și fără indignări, un tablou mut în crudul său adevăr, dar avînd asupra sufletelor frumos educate o mai mare eficacitate decît aceea pe care-o au, în cazul altor scriitori, vulgarele violențe de limbaj.

Conținutul acesta religios și patriotic este pătruns, în chip evident, de un suflu democratic. Și nu este încă vorba de o democrație care să fie înțeleasă ca în veacul al XVIII-lea, ca luptă și ca biruință, adică, a claselor inferioare asupra celorlalte. Cine ia seama la osatura exterioară a romanului va vedea personaje din popor care ocupă primul loc în atenția cititorilor și care luptă și biruie în ciocnirea cu unii nobili samavolnici și cu unii burghezi corupți. Aceasta, însă, nu este luptă de clasă, iar o asemenea luptă nici nu putea să aibă loc, fără a

săvîrşi un anacronism neghiob, într-o vreme în care nu se pomenea încă despre egalitatea socială şi despre drepturile individuale. Şi nu exista lupta, fiindcă nu exista nici sentimentul. Iar poporul nu exista, ori, mai bine spus, exista poporul acela pe care, cu o cunoaştere atît de adîncă şi, totodată, atît de ironică, l-a adus în scenă Manzoni. Înşişi eroii romanului, Renzo şi Lucia, nu-şi pierd niciodată conştiinţa stării lor, mîncînd, fără să se mire de loc, la o masă separată, cu prilejul banchetului dat în cinstea lor de către stăpînul castelului, ci, dimpotrivă, se miră văzîndu-se vizitaţi de acesta din urmă, de parcă „şi pereţii goi şi aspri, şi hîrtiile de la ferestre, şi măsuţele, şi vasele de bucătărie s-ar fi minunat să vadă în mijlocul lor un oaspete atît de deosebit“ [15]. Democraţia există aici într-un sens mai elevat; căci indivizii sînt interesanţi nu prin calităţile lor intelectuale sau sociale, şi nici prin clasa, ori averea lor, ci prin valoarea lor morală. Deşi oameni de rînd, Renzo şi Lucia interesează, părintele Cristoforo interesează şi el nu mai puţin decît cardinalul Borromeo, iar anteriul călugăresc, nu mai puţin decît prupura. Nici titlul, nici bogăţia, nici rangul şi nici măcar ştiinţa nu trezesc interesul estetic; îl trezeşte însă caracterul moral, care nu-i privilegiul unei clase, ori al unei profesii, ci poate fi aflat pretutindeni; ideal democratic, ce însemnează negarea oricărei aristocraţii convenţionale.

Conţinutul este, deci, nou şi interesant prin el însuşi. Dar ce este conţinutul? Este un material brut. Nu este încă artă. Este punerea problemei, nu este problema. Iar criticii aceia, care, în favoarea sau împotriva lui Manzoni, discută în abstract despre opiniile sale, despre idealul său şi despre realul său istoric, sînt în afara artei şi nu sporesc, şi nici nu micşorează cu nimic valoarea

---

[15] Citatul este luat din prima ediţie a romanului (cu o mică schimbare la început), iar nu din cea definitivă: romantic adversar al corectărilor, De Sanctis n-a încetat niciodată să citeze şi să folosească prima versiune tipărită a romanului. *(nota ediţiei Contini.)*

cărții și măreția artistului. Adevărata problemă este următoarea: — Dîndu-se un conținut așa și așa, trăiește el? — Conținuturile abstracte, ori cît ar fi ele de noi și de interesante, nu au nici o valoare dacă poetul nu este în stare să le reflecte în spiritul său, reproducîndu-le apoi, ca pe un organism nou, în care să se simtă atît senzația înregistrată în creier, cît și elaborarea și noua modelare. Procesul acesta lăuntric construiește însă ceea ce, în limbaj științific, se numește „formă“, de neconfundat însă cu expresia asemănătoare folosită de către retori pentru a marca aparențele ei cele mai grosolane.

Un conținut religios, patriotic și democratic este mai mult sau mai puțin semnul pe care secolul acesta îl poartă în frunte, fiind comun atît celor mediocri, cît și celor mai mari. Măreția se măsoară cu calitățile personale pe care le etalează artistul. Și numai pe calea aceasta ne putem explica de ce a izbutit Manzoni să ocupe un loc atît de înalt în opinia universală.

Logodnicii

Primul lucru care a trebuit să-i impresioneze pe pătrunzătorii cititori ai acestui roman a fost originalitatea lui, ca operă cu desăvîrșire nouă, atît în spiritul cît și în subiectul ei. Spiritul ei este un concept moral și religios, viu încă în straturile sociale, deși pervertit, și readus la puritatea sa primitivă, și pătruns, totodată, de gîndirea și de simțirea modernă. Subiectul său este întru totul deosebit, legat în cele mai mărunte situații de o anumită epocă și sprijinit de o intrigă a cărei origină se află chiar în cronică și care, tocmai de aceea, este foarte nouă. Nu este mai puțin originală nici forma, în care găsești sculptate atît bogata personalitate a autorului cît și caracterele cele mai evidente ale geniului modern. Așa se face că romanul acesta este una dintre acele lucrări capitale, care inaugurează în istoria artei o epocă nouă, epoca realului.

Nu înseamnează că ar lipsi cumva din el idealul, căci, dimpotrivă, acesta înfățișează aici o întreagă lume morală și religioasă, ce se dezvoltă în agitația veacului al șaptesprezecelea și devine tendința, ca să nu spunem scopul însuși al povestirii. Ca și în dramele și în romanele din veacul trecut, aici este clară tendința autorului de a imprima în suflete lumea sa morală, lumea resemnării, a iubirii aproapelui și a rugăciunii, care se înalță victorioasă și strălucitoare printre pasiunile și degenerările realității istorice. Și nu numai că există o lume ideală, care tinde să se desprindă de conținut și să se instaleze singură în imaginația cititorilor, dar, la prima vedere, nu s-ar putea spune nici măcar că ea s-ar înălța firesc din cadrul conținutului. Este clar, dimpotrivă, că ea este o lume desăvîrșită și divină care preexistă în mintea scriitorului, la fel cum se spune că sufletul este nu numai deosebit de trup, dar și preexistent acestuia. A menține idealul în puritatea și în perfecțiunea lui, a vedea viața ca un simplu văl, de dedesubtul căruia acesta să se întrezărească în întregul lui, iată care este dogma artei antice, axioma tuturor criticelor.

Aceia care aveau mai viu sentimentul realului adăugau la acesta un asemenea proces de modelare încît idealul să coboare pe deplin în viață și să simuleze întru totul aparența acesteia. Dar, orice s-ar fi făcut, idealul rămînea totuși mereu același, pur și abstract, iar realul nu era altceva decît un văl ori un înveliș mai mult sau mai puțin vecin cu viața.

Concepția aceasta *a priori* a unei lumi ideale absolute, vreau să spun în toată desăvîrșirea ei morală, determina pînă și mecanismul povestirii. Căci idealul acela, fiind adevărata forță sau adevăratul suflet al întregului material, rămînea ascuns dedesubtul acestuia, ca un adevărat *Deus ex machina,* și îl combina, și îl așeza, după propria-i logică. Faptele erau organizate ca momente exterioare organismului său, era imaginată o împotrivire falsă, ridicată la același nivel și, întrucît întrecea și ea adevărul, lua naștere o intrigă ce se înfășura și se desfășura potrivit cu impulsul și cu orientarea pe care le primea de la ideal. Acesta, deci, nu înfățișa numai o lume desăvîrșită, în opoziție cu natura și cu istoria, ci însemna și o tratare adecvată, un fel de etică și de logică în acțiune și în desăvîrșită imitare a vieții. De la Dante la Alfieri aceasta era lumea poetică, al cărui ultim exemplu a fost *Ortis* al lui Foscolo.

Urmele acestei lumi antice a artei, devenită convenție, sînt vizibile în romanul *Logodnicii,* dacă luăm seama la modul în care el a fost conceput și dus la bun sfîrșit. Lucia, părintele Cristoforo și Federico Borromeo sînt exemplare desăvîrșite ale unei lumi ideale, al cărei model abstract și științific este *Morala catolică,* a aceluiași autor. Celelalte personaje sînt văzute tot din acest punct de vedere, sînt gradări și degradări, chiar, ale acestui ideal. Exemplarelor acestora desăvîrșite le corespund unele personaje de opoziție, cum sînt *don* Rodrigo și Cel fără nume, iar la mijloc rătăcesc personaje mai mult sau mai puțin apropiate de un exemplar ori de altul. Iar mecanismul este astfel conceput încît din luptă să iasă biruitoare întotdeauna lumea aceea ideală, pînă cînd,

la sfîrşit, cu o stăruinţă de neînfrînt, pune stăpînire pe suflet.

Conţinutul este nou, este o lume întinerită şi modernizată, dar forma este veche, este obişnuitul ideal care se instalează şi se impune, suprapunîndu-se naturii şi istoriei.

Din acest punct de vedere, romanul este o lume poetică tendenţioasă şi de propagandă, în slujba ideilor morale şi religioase, conformă cu impulsul imprimat culturii în veacul al optsprezecelea şi continuat pînă în zilele noastre. Lamennais şi Sue corespund lui Voltaire şi lui Alfieri. Există întotdeauna în operele lor un marchiz di Posa, în persoană sau impersonal, care imprimă unei societăţi diferite o caracteristică subiectivă ori contemporană, adică poetul şi vremea lui pătrund între alţi oameni şi în alte vremuri şi rămîn acolo ca un corp străin, incapabil să se asimileze.

Se poate spune că fiecare lume poetică va cuprinde în sine elemente ideale, adică un complex de idei religioase, morale, politice şi economice, care înfăţişează substanţa ei spirituală, sufletul său. Iar aceasta este adevărat. Poemele indiene şi greceşti, *Divina Comedie, Ierusalimul liberat, Paradisul pierdut, Lusiadele, Messia,* toate poemele, în seriozitatea şi în parodia lor, au drept bază o anumită stare socială, inspirată de idei de tot felul. Iată însă şi deosebirea. În poemele acestea, ideile nu există ca scopuri ori ca aspiraţii personale ale poetului şi ale vremii sale ; sînt însă elemente vii ale acelei societăţi, părţi substanţiale din acel organism, idealurile sînt adevărate realităţi istorice, membre efective ale naturii şi ale istoriei. Şi, dimpotrivă, în literatura aceasta idealurile sînt lumi etice, şi filozofice, şi politice, şi economice, despărţite şi izolate, surprinse în abstracţiunea şi în perfecţiunea lor ştiinţifică, în afara existenţei, şi trăind ca atare în spiritul poetului. Ele pătrund în natură şi în istorie, suprapunîndu-se uneori acesteia şi falsificînd-o, fără o intimă contopire cu unele elemente pozitive, iar alteori împotrivindu-i-se, ca o opoziţie neîmpăcată, ca o lume de dincolo către care trebuie să pri-

veşti şi, cu cît poetul face eforturi mai mari şi se înfierbîntă, cu atît idealul se desprinde şi rămîne în afara pînzei, rămîne un altul în unul. De aici decurge o compoziţie dezordonată şi tulbure, care introduce în existenţa armonioasă a povestirii elemente satirice, polemice şi retorice şi creează un dualism între a trebui şi a fi, între lumea aşa cum a conceput-o poetul şi lumea aşa cum a făurit-o natura.

Fenomenele acestea nu sînt însă întîmplătoare şi capricioase ; sînt diferite forme literare dezvoltate printre diferitele forme sociale, unele fiind reflexul celorlalte. În faţa acestui dualism oratoric, sceptic, umoristic, liric, urmaşii vor bănui o societate în transformare, în care vechiul nu este încă topit, iar noul nu este încă format. Luptă în faptă şi dezbinare în vorbă, nici arta nu se putea sustrage de la aceasta, nu se putea sustrage nici Manzoni.

Idealul manzonian are însă un mare avantaj. El nu este încă o lume pur spirituală existentă în imaginaţia unor oameni culţi, nu este încă realitate, ci simplă aspiraţie, şi de aceea nu este nici liric, nici polemic, nici satiric, aşa cum este ideea în opoziţie cu fapta, ci este un adevărat organism istoric, în care idealul trăieşte de cele mai multe ori alterat, pervertit, îmbătrînit, dar felurit gradat, de pe prima treaptă a scării pînă în vîrful ei, de la *don* Abbondio pînă la Federico Borromeo. Ideea este deci însuşi faptul social, aşa cum se arată în feluritele lui aspecte, iar judecăţile, tendinţele, simpatiile autorului nu sînt elemente postume şi personale, şi suprapuse, ci sînt şi ele părţi din organismul acela istoric, în cadrul căruia, chiar dacă mulţi făceau altfel, în conştiinţa lor judecau cu toţii, în acelaşi chip. Avem astfel baza unui adevărat roman istoric, în care ideea nu contrastează, căci în feluritele ei gradaţii, în puritatea ei eroică, în mediocritatea ei, în degenerările ei, îşi găseşte corespondenţa în gradările similare ale însuşi faptului social, indiferent dacă evenimentele sînt născocite ori sînt pozitive. Iar marea originalitate a romanului o constituie tocmai faptul că baza sa nu este o povestire men-

tală preexistentă faptelor și impusă acestora, ci este o povestire reală și pozitivă, în care se dezvoltă în chip firesc toată seria aceea de idei care alcătuiesc lumea morală a poetului. Ceea ce lui Manzoni îi părea a fi un gen hibrid este tocmai marea noutate care caracterizează veacul acesta, iar ceea ce-l face să fie cel mai mare este faptul că a înlocuit idealurile absolute și abstracte cu povestiri concrete și pozitive, în care idealurile dobîndesc o limită și devin adevărate organisme istorice. Iar secolul a înaintat atît de mult pe calea aceasta încît astăzi am ajuns tocmai la situația contrarie, adică la absorbirea idealului în „realism“ ; și spun absorbire, iar nu eliminare ori negare, căci nu ar mai fi vorba de un progres, ci de o caricatură absurdă.

Originalitatea romanului stă deci în faptul că idealul nu este o idee a poetului, o lume morală a sa, făurită de spiritul său și separată de povestire, ci este o parte efectivă și organică a unei istorii reale și concrete. Nu este un ideal făurit de imaginație, prin nu știu ce procese artificiale, ci este un ideal care a și devenit o adevărată realitate istorică și care a fost surprins așa cum există într-o anumită epocă și într-un anumit loc ; de aici izvorăște desăvîrșita obiectivitate a povestirii, precum și unitatea și armonia compoziției, cu cea mai mare simplitate a intrigii, așa că citești totul, pe nerăsuflate, pînă la sfîrșit, iar planul îți rămîne în minte și nu-l mai uiți. Autorul nu se amestecă, decît ca un ajutor al tău, ca un soi de ghid, care-ți explică și-ți limpezește ceea ce vezi, nu fără o oarecare maliție la adresa ta ; pentru cine ia bine seama, spiritul său rătăcește însă prin povestire ca o adiere armonioasă și curată, care organizează și stăpînește mișcările, păstrînd echilibrul și măsura în cursa alternantă a lucrurilor și a oamenilor. Scopul pe care îl urmărea Manzoni și la care i se părea că nu ajunsese, și chiar că era cu neputință de ajuns, adică unitatea compoziției și omogenitatea elementelor ei, deși unele erau istorice, iar unele inventate, este atins întru totul, ba dimpotrivă, tocmai aceasta asigurîndu-i

atît originalitatea cît și locul de seamă pe care îl ocupă în istoria literaturii noastre. Romanul său istoric nu este numai o lucrare artistică frumoasă, ci este un adevărat monument, care ocupă în istoria artei același loc ca și *Divina Comedie* și *Orlando Furioso*.

Această poziție nouă, cucerită de artă sub forma romanului istoric și pătrunsă acum în toate ramurile, are ca efect faptul că nu mai poate fi vorba de un ideal care își apropriază natura și arta ca pe o manifestare a sa, ci de o adevărată lume istorică, într-un anume timp și într-un anume loc, care asigură limită și măsură, adică viață plină și concretă, nu unei idei străine și mentale, ci „idealului" său. Spun idealului său, fiindcă idealul nu este o lume aparte, separată de lucruri, în perfecțiunea sa logică și morală, și nu este nici măcar genul și specia lucrurilor, nici tipul ori exemplarul reprezentat sub o formă individuală, ci devine o adevărată individualitate, atunci cînd renunță la desăvîrșirea sa și dobîndește un caracter și o fizionomie, adică un complex de părți bune și rele, de elemente esențiale și accidentale, care-i răpesc generalitatea și îl fac să fie astfel, și nu altfel. Idealul nu este deci unul și același în infinita varietate a naturii și a istoriei, adică ceea ce s-a numit unul în diversitate, ci este propriul și incomunicabilul, individul ori viul, dincolo de care nu există decît abstracțiuni. Tot ceea ce trăiește își are un ideal al său, „caracteristica" sa, care îi impune să fie el, și nu altul ; este ceea ce se numește un individ. Nu se trăiește decît ca individ. Și cu cît viața este mai puțin dezvoltată, cu cît este mai mică forța caracteristică, ori individuală, cu atît mai mult el seamănă a gen ori a tip : și cu cît viața este mai bogată și mai variată, cu atît mai reliefată este individualitatea sa și cu atît mai mult se întrupează și se distinge în el idealul său. Dar dacă fiecare individ își are un ideal al său, înseamnă că există idealuri de tot felul, frumoase și urîte, bune și rele, și că *don* Abbondio, și *don* Rodrigo, și chiar Tonio și Griso sînt personaje nu mai puțin ideale și nu mai puțin poetice decît Lucia și decît Borromeo. Ba, dimpotrivă, cine merge pe firul logic, este ne-

voit să tragă concluzia că baza, atît a artei cît și a vieții, nu este desăvîrșitul, ci nedesăvîrșitul, dacă este adevărat că idealul, ca să trăiască, trebuie să fie o individualitate, să-și aibă necazurile lui, pasiunile lui, nedesăvîrșirile lui. Ce va face, deci, artistul ? Va căuta nu idealul, ci individul, așa cum este ; va avea în față un model, nu mental, ci viu ; va urmări nu ideile, ci forțele care pun în mișcare natura și istoria și care dau naștere individualității, adică viața. Iar cine ține seama de istoria idealului în lumea modernă va vedea că ea înfățișează o coborîre lentă dar asiduuă, de pe culmile celui mai abstract scepticism, către pămînt, întrupîndu-se tot mai mult și pătrunzînd în toate neînțelegerile și sinuozitățile vieții. Pe acest drum, noi ne-am lăsat depășiți, rămînînd un fel de scriitorași dulcegi și retorici, înțepeniți în loc, și goi, și trîndavi, mai mult visînd decît trăind : ne-am trezit și începem o istorie nouă, iar piatra de hotar a noii noastre istorii este romanul acesta, în care simțul realului și al vieții reînviază cu atîta putere.

Într-adevăr, importanța deosebită a acestei lucrări nu stă numai în faptul că o lume mentală a coborît atît de mult în istorie încît dobîndește acolo toate aparențele realității, ceea ce ar înfățișa același proces străvechi și obișnuit, împins la o și mai mare desăvîrșire, dar și în faptul că lumea aceea s-a modificat în însăși substanța ei și-a devenit nu o aparență de realitate, ci o realitate pozitivă, o parte organică a unei epoci istorice. Nu este idealul realizat artificial prin procedee artistice, astfel ca realitatea, care-a devenit fața lui, sau aparența lui, să fie înfrumusețată ori perfecționată, ci este idealul limitat la natura lui, părtaș la toate nedesăvîrșirile existenței, nu ființă logică ori tip, ci devenit o adevărată forță vie, și nu o identificare, adică o aparență de individ, ci o adevărată individualitate : ceea ce însemnează limita și măsura idealului. Manzoni are însă puțini egali în finețea și în adîncimea acestui simț al limitei sau al realului, care este semnul caracteristic al unei lumi adulte și virile. Tot ceea ce iese din închipuirea lui are caracterul aspru al unei realități pozitive, iese, adică, limi-

tat, măsurat, atît de amănunțit condiționat de loc, de timp, de caractere, de pasiuni, de moravuri, de opinii, încît îți țîșnește în față o individualitate concretă și împlinită, o adevărată ființă vie. Cei mai mulți se silesc să înfrumusețeze, să producă efecte mai mari ale adevărului ; efortul său înseamnează să limiteze planuri, proporții, culori, conform cu natura și cu istoria, așa încît să spui : — Este adevărat. — Uimitorul și eroicul, desăvîrșitul, ceea ce se numește idealul, nu îl ademenește, ba, dimpotrivă, îl face bănuitor, iar el nu-și cruță nici un efort pentru a-l reduce la proporțiile credibilului și firescului. Acolo unde cei mai mulți se trudesc să sporească, el se silește să micșoreze la dreapta măsură. Iată de ce lumea lui religioasă și morală, preconcepută în minte atît de desăvîrșit, pătrunzînd în istorie, printre întîmplări adevărate ori false, se identifică cu ele și se integrează, nedesăvîrșit, tocmai fiindcă este vie. Ori, mai bine spus, dacă lumea aceea poate fi numită nedesăvîrșită față de existența ei logică și mentală, ea este întru totul desăvîrșită ca lume vie și, de aceea, lume a artei. Cu siguranță că nimic nu este mai uimitor decît convertirea Celui fără nume. Plînsul Luciei, care-i inspiră lui Nibbio un sentiment nou, mila, săvîrșește în el o transformare atît de adîncă, încît îl convertește, face din el o altă ființă. Să se vadă cu cîtă iscusință știe poetul să dea proporții de fenomen psihologic unui fapt atît de deosebit, pe care vulgul îl atribuie unei minuni a Madonei. Iar dacă Borromeo săvîrșește minunea cu aprinsul lui cuvînt, aceasta se datorește nu numai flacării de milă care îl mistuie, acelei eroice exaltări religioase a sa, ci și unor calități mai lumești, care par să-l micșoreze pe Sfînt și, dimpotrivă, îl împlinesc și îl perfecționează. Fiindcă, alături de sfînt, poetul îl pune să apară pe gentilom, pe omul de lume cu experiență, înzestrat cu cultură, cu un tact ales, cu o mare cunoaștere a caracterelor și a slăbiciunilor omenești, care ghicește gîndurile și șovăielile cele mai ascunse ale interlocutorilor săi și cunoaște toate căile care duc la inima lor, așa că învinge ultimele împotriviri ale Celui fără nume și ale

lui *don* Abbondio, iar Sfîntul, cu cît se apropie și se umilește mai mult față de aceștia, cu atît ne devine mai accesibil și îl simțim mai alături de noi. Să se vadă însă că dacă spusele părintelui Felice au un atît de mare efect, aceasta se datorește acelui complex de fapte și de circumstanțe care îl inspiră și îl pun în comunicare cu ascultătorii, făcîndu-l mai elocvent decît toți oratorii noștri sacri luați împreună.

Cu toate acestea, Cel fără nume și Borromeo sînt aici personajele cele mai ideale, adică mai desăvîrșite, mai apropiate de tipul lor, exemplarele cele mai pure ale lumii religioase și morale a poetului, unul ca afirmare, altul ca negare. Iar dacă ar trebui să aibă în roman un rol fix și durabil, sfințenia aceea și răutatea aceea necurmate ar duce la oboseală și uniformitate.

Acesta ar fi cazul atunci cînd convertirea Celui fără nume ar deveni bază a povestirii, în loc să rămînă, așa cum se întîmplă, o parte accesorie a ei. Și, tocmai de aceea, ei sînt apariții rare și fugitive, meteori care luminează și trec, lăsînd în urma lor uimire și admirație. Este un fel de epopee, care își face ultima ei apariție în lumea noastră burgheză, pornită în urmărirea lui Renzo și a Luciei.

Lucia este un personaj de asemenea ideal, adică foarte apropiat de tipul său, dar de altă natură și poate printre cele mai originale din poezia italiană. Începătoare în viață, cu o fire gingașă și rușinoasă, plină de puritate, fără nimic ascuns în ea, sinceră în credința și în inima ei ; poetul, care visa un tip de femeie conform cu idealul său, a descoperit la țară un model, care, în comparație cu tipul acela, poate fi numit imperfect și care, tocmai de aceea, este perfect în cadrul propriei sale vieți. Lucia nu are imaginație și nici inițiativă, nu este destul de bogat înzestrată pentru a înfățișa în chip vrednic idealul unui poet. Este vorba, dacă mă pot exprima astfel, de un ideal inițial și pasiv, rămas așa cum a fost imprimat și plăsmuit de mamă și de duhovnic, fără nici o discuție ori împotrivire lăuntrică, fără nici o deviere ori tranzacție

impuse de experiența vieții, fără nici o înclinare spre malițiozitate și spre meditație. Viața, de-abia dezvăluită, rămîne acolo, ignorată și inconștientă și fără o putere de rezistență și de apărare. Copiile asemănătoare au ajuns apoi la modă, Ildegonde și Lide[16], și Ide[17], și Marii[18], și Eugenii[19], Arcadii noi și dulcegării noi. Sînt degenerări ale acelei tinere atît de naivă și atît de extraordinară în slăbiciunea ei. Fiindcă, în fond, ea înfățișează sentimentul religios și moral comun tuturor, alterat și micșorat în practica vieții, iar în inima aceea adolescentă, întreg, liniștit, sigur, natural, ca în propria sa reședință, scoțînd, la cea mai mică atingere, sunete cu atît mai teribile, cu cît sînt mai puțin conștiente. Cum să știe Lucia ce înspăimîntător efect vor avea, în sufletul Celui fără nume, cuvintele acestea atît de simple: „Dumnezeu iartă o mulțime de lucruri, în schimbul unei singure fapte bune"? Rostit de părintele Cristoforo, cu o energie de predicator, numele lui Dumnezeu îl înfurie și îl provoacă pe *don* Rodrigo; ieșit cu simplitate, fără gîndul vreunui efect, de pe buzele acelea inocente și rugătoare, îl învinge și îl schimbă pe Cel fără nume: „Iartă o mulțime de lucruri!" Frază vagă, un sunet muzical, parcă, dar cumplit de concretă pentru omul acesta, care vede țîșnindu-i în față tot șirul fărădelegilor sale. Idealul acela, refugiat în sufletul naiv și neștiutor al unei copile, este o imagine mult mai poetică și mai convingătoare decît cuvintele cele mai înflăcărate și mai calculate ale călugărilor și ale cardinalilor. Există, desigur, în ea,

---

[16] Aluzie la *Ildegonda* (1829) și *Ulrico e Lida* (1837), nuvele în versuri ale lui Tommaso Grossi (1790—1853).

[17] Se referă la personajul principal al nuvelei în versuri *Ida della Torre*, a lui Giulio Carcano (1812—1882).

[18] Aluzie la romanul *Angiola Maria*, al aceluiaș Giulio Carcano, și la Maria din poeziile *Figlia della Madonna* și *Mattinata*, ale lui Pier Paolo Parzanese (1809—1852), din vol. *Canti del Povero — Cîntecele săracului* (apărut în 1851).

[19] Eugenia este personajul principal în *Il Monastero della Sambucina (Mînăstirea din Sambucina)*, nuvelă în versuri a lui Vincenzo Padula (1819—1893), apărută în decembrie 1842.

ceva, nu știu ce, prea elevat, prea tipic, ceva care o ține departe, ca și cum ar fi o madonă, există în ea prea multă sfințenie și foarte puțin din feminitatea aceea care face să ne fie atît de plăcute Giuliettele și Margaretele ; prea multă idealitate, corectată de alăturarea a două personaje uimitor concepute și umanizate, Renzo și Agnese, a căror bunătate înnăscută, profund modificată și diversificată de experiența vieții, de acțiunea societății, de natura evenimentelor, le transmite o individualitate deplină și interesantă. Agnese este o fostă Lucia, la fel de bună și de credincioasă, la fel educată și formată, dar devenită în cursul anilor, printre întîmplările vieții și în atmosfera aceea de țară, cam la fel cu toate celelalte : îngăduitoare, fără prea multe scrupule, șireată, descurcăreață, gospodină, flecară, simplă și cinstită în vulgaritatea ei, cu toate apucăturile bune și rele deprinse în lumea de rînd în care s-a născut, ea este o țărancă de ispravă. Aceeași bunătate se găsește în Renzo, cu aceleași apucături deprinse în lumea lui, avînd aerul de țăran ; ni-l fac plăcut forța și tinereasca lui lipsă de experiență, împreună cu o minte needucată, dar sprintenă, vie, pătrunzătoare, plină de spontaneitate și de originalitate în judecățile și în mișcările sale neașteptate, deseori spiritual, dar fără să caute spiritul, cu acel *latinorum* al său și cu acea „ligă a tîlharilor“ : întotdeauna adevărat. Există în amîndoi o anumită vînă comică, născută tocmai din imperfecțiunile, din deprinderile și din naivitățile pătrunse în fondul acela de bunătate și de sinceritate.

Protagoniștii lumii ideale sînt părintele Cristoforo, care este cavalerul ei rătăcitor, tipul ei ; *don* Rodrigo, care este latura ei negativă, și *don* Abbondio, care este latura ei comică. Efortul autorului nu se îndreaptă spre accentuarea acelor tipuri, ci spre îndulcirea și individualizarea lor, prin introducerea unui complex de circumstanțe și de condiții particulare și locale.

Părintele Cristoforo este o fire bună, stricată de educație, pînă în clipa cînd, emoționat puternic de o crimă, dă jos rugina și lasă să apară de dedesubt me-

talul cel bun. Viața lui este o lungă ispășire, o reacție împotriva omului vechi. Înseși deprinderile lui rele se schimbă. Umoarea aceea a lui, bătăioasă și aventuroasă, devine energie și inițiativă în bine. Acel fals orgoliu al său, acea „ținere la distanță“ a samavolnicilor, iau forma unei înflăcărate mile, a unei arderi a propriei ființe în binele aproapelui. Sub alt nume, rămîne veșnic același Lodovico, însă cu alte scopuri, cu altă orientare, cu alt cîmp de activitate. Dar chinurile, căințele, umilirile de bună-voie, nu izbutesc să-l nimicească întru totul pe străbunul Adam, care învie din cînd în cînd și se răzvrătește, ceea ce face și mai dramatică biruința celui înapoiat pe calea cea bună. Idealul său este umilința evanghelică, iertarea jignirilor, care strălucesc încă și mai mult într-un suflet violent din fire. Împotrivirea nu este atît de însemnată încît să constituie un interes dramatic serios, dar ajunge pentru a oferi o varietate de accent și de culoare unui ideal mult prea sfînt.

Don Rodrigo înfățișează același ideal, dar de-a-ndoaselea ; o fire violentă și incultă, stricată încă și mai mult de educația falsă și de deprinderile proaste ale poziției lui sociale. Nu este însă un tip de ticălos, un contraideal. Acesta este, de sigur, locul ce i-a fost încredințat în roman, semnificația sa, dar numai ca gen. Individualitatea lui este produsul unui complex de motive istorice. Este un mic nobil de țară, degenerat, vechiul feudal care socotește că tot ce-l înconjoară, oameni și lucruri, sînt avutul său, și caută să-și pună în valoare dreptul prin forță, înconjurat de tîlhari. Lumea nu mai este aceeași : există Statul, și există legea ; împotriva lui se ridică un început de burghezie : primarul, căpetenia breslelor, notarul, avocatul ; aceasta îl înrăiește și mai mult, silindu-l să unească violența cu intriga și cu corupția. Viața lui nu are nici un scop ; trîndăvia nimicește în el însușirile cele mai elevate cu care îl hărăzise firea și îl împinge la rău. Apasă asupra lui atmosfera clasei sale. Ceea ce îi dă ghes, dar îl și înfrînează este întrebarea : — Ce vor spune despre mine cei de-o seamă cu mine ? — Așa iau naștere amorul propriu exagerat,

falsa problemă de onoare, care, la început, face din el un încăpățînat, schimbă veleitatea în voință și îl tîrăște, treptat, treptat, pînă la crimă. Batjocurile vărului și portretele strămoșilor au mai multă influență asupra lui decît însăși desfrînarea. O prinsoare înfățișează micul început din care iau naștere evenimente foarte serioase ce îl implică și îl prind mai mult decît i-ar fi trecut prin minte. De cele mai multe ori, asemenea întîmplări au drept cauză desfrîul și patima ; motivul este aici un amor propriu exagerat, o dorință „de îndeplinire a angajamentului“, motiv comic, dar deosebit de tragic, prin însemnătatea pe care-o are în conștiința unei întregi clase. Cine ia bine seama, va vedea că *don* Rodrigo nu este cel mai rău dintre egalii săi. În adîncul inimii sale există o rămășiță de sentimente frumoase, care-l fac să rămînă pe gînduri la auzul cuvintelor părintelui Cristoforo și, cu toate că nu mai termină cu ospețele și cu desfrînările, nu este totuși la fel de cinic ca prietenii săi de orgii. Este la fel cu toți ceilalți, însă cel mai puțin ticălos dintre toți. Păcatul său stă în a se fi născut în atmosfera aceea viciată, plină de prejudecăți : ceea ce falsifică în conștiința lui noțiunea de bine și de rău și îi dă o părere greșită despre onoare. Fatalitatea poziției sale morale nu îl justifică, însă, și nu îl absolvă. Există o lume superioară, ale cărei legi nu le poți viola nepedepsit. Ispășirea lui *don* Rodrigo, atît de plină de groază și de milă, înfățișează reintegrarea în conștiință a acelei lumi superioare jignite. Sentimentul uman care se dezvoltă este același pe care-l încearcă părintele Cristoforo și Renzo în fața agoniei lui. În chipul acesta, *don* Rodrigo, alesul antagonist al idealului manzonian, rămîne un individ istoric și real. Dacă prin lupta sa cu părintele Cristoforo, și prin ispășirea sa, el reflectă în chip negativ lumea aceea religioasă și morală, aceasta înfățișează consecința și cununa unei idealități încă și mai adînci, tipul nobilului degenerat într-un anume secol și într-un anume loc.

Cu aceeaşi claritate şi hotărîre este conceput *don* Abbondio. El este idealul alterat şi slăbit în practica vieţii şi jertfit deseori din pricina acelei laşităţi morale care însoţeşte popoarele în decăderea lor. Ca şi în *don* Rodrigo, tot astfel şi în *don* Abbondio, înţelegerea binelui şi a răului este întunecată, iar lumea este văzută şi judecată printr-o atmosferă viciată. Demonul puternicului *don* Rodrigo este orgoliul; demonul slabului *don* Abbondio este spaima. Contradicţia dintre datoria şi spaima lui dă naştere unei situaţii de un comic cu atît mai plin de viaţă cu cît caută el să ascundă această situaţie. Iar disimularea nu înseamnează cîtuşi de puţin ipocrizie şi duplicitate, care l-ar face odios şi vrednic de dispreţ, ci este ea însăşi sofistică, întemeiată pe prudenţă, ori pe arta de a trăi, cu codicele şi cu legile ei, o evanghelie în care crede şi în care vrea să-i facă şi pe alţii să creadă, care-i formează judecăţile şi îi dictează acţiunile. Şi fiindcă toţi, în afară de el, ghicesc adevăratul motiv al judecăţilor şi al acţiunilor lui, ţîşneşte rîsul. Fire bună şi paşnică, sinceră şi pasivă, instinctivă în impresiile sale, originală în judecăţi, cu o slabă conştiinţă de sine şi cu nici o conştiinţă în privinţa celorlalţi, el este maşina inconştientă care dă naştere atîtor întîmplări. Amorul propriu al lui *don* Rodrigo şi spaima lui *don* Abbondio sînt forţele josnice care, cu atît de puţină ştiinţă, generează lumea aceasta poetică. Iar aceasta se reînnoieşte prin ispăşirea unuia şi se purifică şi se afirmă, prin îndreptarea celuilalt. Zadarnic se opune şi se zbate cuminţenia lumească a lui *don* Abbondio împotriva idealei lumi evanghelice a lui Federico Borromeo, umbrită, dar nu ştearsă din conştiinţa sa. În felul acesta, o lume născută din orgoliu şi din spaimă este înălţată pînă la lumea superioară a milei şi a dragostei. Dacă *don* Abbondio, în semnificaţia lui generală, se leagă de lumea aceea superioară şi alcătuieşte latura ei comică, el rămîne totuşi un individ cu desăvîrşire liber, cu o idealitate a sa proprie, cu caracterul său, cu fizionomia sa, cu scopurile sale şi cu mijloacele sale.

Personajele acestea principale au în jurul lor o mulțime de personaje secundare, care, prin semnificația lor, sînt legate de părintele Cristoforo, de *don* Rodrigo sau de *don* Abbondio ; legătura aceasta rămîne astfel abstractă și nu împiedică libera și individuala lor mișcare în istorie, cu o mare varietate de clasă, de moravuri, de păreri și de caractere. Domină acolo în deosebi comicul : mă gîndesc la Perpetua, la hangiu și la Tonio, în lumea lor de rînd, iar într-o sferă mai amplă, la *donna* Prassede și la *don* Ferrante.

Ca și personajele, la fel sînt stăpînite și evenimentele, care, dacă au o legătură manifestă cu lumea ideală, ce constituie obiectivul romanului, o depășesc totuși, și se dezvoltă liber și în voie, fiecare în cadrul existenței sale particulare. Călugărirea Gertrudei, foametea și ciuma din Milano pot să pară evenimente prea dezvoltate pentru cei ce văd în roman un fel de logică artificială, în care proporțiile se echilibrează. Evenimentele acestea, și altele, rămînînd în sensul lor general unite cu întregul, stau acolo ca niște părți organice, înzestrate cu o activitate a lor, personaje poetice adevărate și împlinite, care au, în armonia aceea universală, scopuri și interese proprii.

În felul acesta, idealul religios și moral, care este finalitatea romanului, ultimul său rezultat, se va scufunda în nesfîrșita varietate a existenței particulare, atingînd în ascunzișuri neexplorate ale lumii reale o noutate și o originalitate a formelor și a atitudinilor, pe care literatura noastră nu o putea exemplifica în nici un fel și va ieși de acolo măsurat și limitat în așa fel încît își va pierde puritatea sa logică și perfecțiunea mentală, integrîndu-se și amestecîndu-se în imensa mare a ființei, cu toate imperfecțiunile și accidentele istoriei.

Unealta acestei măsuri a idealului este analiza. În puritatea sa, idealul este sinteză, existență scurtată și condensată, care anulează limitele și oferă o imagine a infinitului. Și se maturizează, întocmai ca și spiritul ; cu cît descompune, limitează și analizează mai mult, cu atît și existența se dezvăluie mai mult. Analiza este

geniul lumii moderne, poarta realului. Iar cît de străină de lumea modernă a rămas literatura noastră, se poate argumenta cu marea ei sărăcie de analiză. Ceea ce găsești în ea sînt generalități deșarte, care-au urmat sintezelor dense și viguroase ale lui Dante, acelui fel al lui de a vedea de sus și de departe, de a vedea în bloc. Și întocmai cum sinteza lui Dante apare degenerată, apare degenerată și analiza lui. Machiavelli, căreia îi urmează subtilitatea, care este caricatura ei. Manzoni deschide noul secol, căutînd o bază nouă în realul său istoric sau pozitiv și desfășurînd o foarte puternică forță de analiză.

Analiza este antidotul lui împotriva acelui val al vechilor și noilor idealuri, care invada literaturile europene. Ea este cea care îl avertizează împotriva propriilor sale tendințe idealiste și îl ajută să păstreze dreapta măsură, adevărul. Cînd dezvoltă cu atîta volubilitate și cu atîta vigoare principiile fundamentale ale idealului său evanghelic, sentimente de caritate, de iubire, de umilință, de sacrificiu, de iertare, prin gura părintelui Cristoforo, ori a lui Borromeo, ori a părintelui Felice, poți să ai motive de a obiecta, simți ici și colo ceva emfatic și polemic, ceva preconceput și mental, introdus artificial, și poți învinui poetul de elocvență și de umilință prefăcută, potrivit spuselor cîtorva scriitori moderni ; cînd analizează, se dovedește însă întotdeauna admirabil și, în comparație cu cei mai mari, primul, ba chiar unic în Italia.

Conștiința extraordinarei sale puteri de analiză generează în poet tendința sau înclinația către a privi lucrurile, chiar și cele mai gingașe și mai trecătoare, nu în idealitatea lor abstractă, ci în condițiile și în limitele existenței lor : ceea ce se cheamă simțul ori geniul realului. Analizele sale nu sînt mentale sau doctrinare, descompuneri de idei după o anumită logică și o anumită doctrină în haine poetice, cum se întîmplă adesea la Dante. Sînt analize firești și psihologice, care îți înfățișează lucrul viu, cum l-au făcut natura și istoria, introducîndu-te în cele mai gingașe taine ale vieții. Fiecare

personaj are un fel al său propriu de a privi lumea, o poziție a sa proprie, morală și intelectuală, formată de temperament, de caracter, de educație, de un complex de circumstanțe naturale, psihologice și istorice, care alcătuiesc personalitatea sa, ori, cu alte cuvinte, idealul său. Așa că adevăratul interes nu stă în poziția pe care-o ocupă fiecare personaj față de lumea religioasă și morală preexistentă în imaginația poetului, ci în bogata originalitate a existenței sale individuale. Cititorul poate să nu știe ce relație au *don* Abbondio și *don* Rodrigo cu lumea aceea ideală, fără ca astfel să se micșoreze interesul său față de aceste ființe nemuritoare, ci, dimpotrivă, cu cît va îndrăgi mai mult realități atît de pline de viață, atît de fin analizate, cu atît mai puțin își va aminti de legăturile acelea abstracte. Se întîmplă ca și cu păcătoșii lui Dante, care nu interesează prin poziția lor față de justiția eternă, ci prin poziția lor istorică și psihologică.

Și fiindcă, zvîrlind în același cuptor și lumea ideală, și lumea istorică, și supunînd totul aceluiași proces de analiză, poetul a unificat totul și a dat întregului aceleași culori și aceleași forme, impresia generală pe care ți-o face povestirea este una și aceeași cu aceea pe care ți-o face viața, cînd o scrutezi în cele mai ascunse straturi, iar apoi o surprinzi, variată și mobilă, în jocul ei liber, în aparențele ei cele mai accidentale și mai capricioase. Cînd are în mînă un personaj, un obiect, un eveniment, autorul obișnuiește să studieze formația lor succesivă, izvoarele individualității, natura, educația, forțele și mijloacele, caracterul, fizionomia, ambiția, iar cînd ți le-a explicat cum se cuvine, așa încît să le ai în fața ochilor în idealul lor, adică în ceea ce le este propriu și caracteristic, ți le pune în situație, în faptul de viață, și începe reprezentația. Uneori precede reprezentația, alteori lucrurile sînt amestecate cu abilitate. Rezultatul este că ai în față o apariție limpede și plină de viață, bine definită și conturată. Cei mai mulți obișnuiesc să lase să-ți țîșnească în față un chip în plină agitație, se încred în neprevăzut, țintesc spre viitor. Scrutarea,

analizarea, explicarea sînt pentru aceştia procedee distructive ale artei, care te îngheaţă, te prăbuşesc într-o stare prozaică, îţi smulg toate iluziile, te îndepărtează de zona aceea a vagului şi a misteriosului, unde domneşte poezia. Sînt criticii dreptului divin, care pun la temelia artei un ideal de neclintit şi de neschimbat şi rămîn în afara istoriei, în afara societăţii moderne. Poetul nostru face tocmai dimpotrivă, de parc-ar face-o în ciudă ; neprevăzutul şi uimitorul, miracolul, adică, sînt cu desăvîrşire străine de spiritul său, unde totul este pozitiv, totul este bun simţ şi măsură ; cei mai mulţi rămîn cu gura căscată în faţa piramidelor : el nu le admiră decît după ce le-a studiat şi le-a înţeles ; iar ceea ce admiră el, nu este ceea ce admiră cei mai mulţi. Şi nu piramidele îi atrag atenţia ; nu există nici un lucru atît de mărunt încît să nu-l intereseze ; tot ceea ce se înfăţişează spiritului său are acelaşi drept la viaţă şi este studiat şi analizat cu aceeaşi grijă ; chiar tendinţa de a pătrunde în mărunţişurile vieţii, de a stărui îndelung în zonele cele mai de jos, dispreţuite de poezia nobilă şi solemnă. Acolo, în zonele acelea neexplorate, îşi găseşte el portretele cele mai originale ; acolo trăiesc hangiii şi spionii lui, tîlharii şi cioclii, călugării capucini, Agnese-le şi Perpetue-le, Lucia şi mama Ceciliei ; acolo îl întîlneşte pe Renzo şi tot acolo pe *don* Abbondio ; de acolo iese, însufleţit şi vorbăreţ, norodul de rînd, pe care îl arată fie trăgînd clopotele ca să dea alarma, fie încolţit de foamete sau înspăimîntat de ciumă ori de război. Să se vadă cu cîtă fineţe este descrisă şi cu cît adevăr este pusă în mişcare plebea răsculată din Milano, cînd atacă Vicariatul şi cînd se lasă înşelată de Ferrer. Cine va mai putea să-i uite pe acel poliţai, pe acel Vicar, pe Ferrer ? Cum o să-ţi poată pieri din minte mulţimea aceea pornită şuvoi, schimbătoare, volubilă, contradictorie, teribilă, grotescă, în varietatea inconştientă şi neaşteptată a instinctelor şi a impresiilor ei ? Sub atît de vioaie reprezentări ghiceşti spiritul observator al unui Machiavelli. Capacitate de stil, născută din capacitatea de analiză.

Se întîmplă că autorul unește o atît de deosebită forță de analiză cu un talent descriptiv și dramatic nu mai puțin deosebit. În timp ce ochiul ager pătrunde în toate cotloanele, și cutele, și sinuozitățile unui caracter, el vede cu imaginația fizionomia, întreaga aparență, iar analiza și descrierea alternează, se amestecă, se luminează, se completează, pînă cînd, printre observații și descrieri, te trezești drept în centrul unei situații dramatice. Cortina se ridică, observatorul dispare ; lumea aceea, studiată cu atîta subtilitate și descrisă cu atîta relief, iat-o în scenă, în plină existență, și pusă într-o asemenea situație încît calitățile acelea abstracte, forțele acelea antagonice, mediul acela, întîlnirea aceea și ciocnirea aceea de cauze naturale și psihologice, ies în afară și vin la lumină, preschimbate în pasiuni, sentimente, judecăți, cuvinte și fapte, adică, altfel spus, devenite actori. Nimeni nu dovedește mai multă abilitate în găsirea unei situații și în plasarea ei exact acolo unde trebuie în urzeala variată a povestirii, precum și în obținerea tuturor motivărilor și tuturor efectelor, într-un dialog atît de rapid și atît de plin de viață, iar uneori în unele scurte vorbiri, capodopere de elocvență populară, cum sînt cuvintele pe care Griso le adresează tîlharilor săi, ori cuvîntarea lui Ferrer. O situație dintre cele mai interesante apare atunci cînd Lodovico, devenit părintele Cristoforo, cere iertare gentilomului, fratele celui pe care l-a ucis.

Este prima întîlnire și prima biruință a omului ideal, corespunzînd adică lumii religioase și morale a poetului, asupra omului lumesc, așa cum l-a făurit istoria. Caracterele abstracte ale acestor două lumi în ciocnire sînt, într-o parte, orgoliul și amorul propriu, iar în cealaltă, umilința și căința sinceră ; acolo, gentilomul, dincoace, călugărul sărman ; acolo, omul veacului, dincoace, omul Evangheliei, sau, ca s-o spunem cu energia poetului, acolo mîndria înfumurată, dincoace, rușinea de pe Golgota. Ideile acestea nu rămîn în abstracțiunea lor și nu apar ca atare, decît numai la sfîrșit, ca morală a povestirii. Sînt însă adevărate forțe subterane, care operează

fără știința personajelor și determină evenimentul în dezvoltarea și în criza lui. Dacă ne luăm după aparențe, gentilomul este cel care iese victorios. Iată-l acolo, în mijlocul sălii, drept, ca un portret al străbunilor săi. Îl înconjoară toți cei din casă, îl escortează toată nobilimea, împodobită sărbătorește, în uniformele ei istorice. Așteaptă cu toții o satisfacție pe care nu o cere dreptatea, ci orgoliul de familie și de clasă. În curtea interioară și pe scări, servitori și oameni de rînd, cu înfățișare de vasali, gata să aplaude și să-i ureze stăpînului să trăiască. Sosește călugărul, ținta a sute de priviri curioase. Fiecare ține să-l vadă, de parc-ar fi osîndit la moarte. Nu este regele serbării, este victima care merge la execuție. Aceasta este lumea vulgară, lumea celor mulți, fie plebei, fie nobili. Cadrul este uimitor desenat și colorat, abundînd circumstanțele locale, care-i dau aerul cerut de timp și de loc. Iată însă că scena se schimbă. Iar preludiul schimbării este una dintre privirile acelea adînci pe care poetul le aruncă în inima omenească. Toți cei din mulțimea aceea judecă așa cum judecă o mulțime, iar în judecata lor sînt sinceri. Ei îl cunosc pe Lodovico, dar nu au habar de omul nou care s-a format în el, nu au habar de părintele Cristoforo. Iar dacă s-a călugărit, a făcut-o ca să-și salveze viața. Iar dacă vine să ceară iertare, o face împins de un considerent uman, o face fiindcă așa a vrut părintele stareț. Așteaptă să-l vadă tulburîndu-se sub privirile lor ironice, să-l audă bîlbîindu-se. O să vadă el ce înseamnă să te iei la harță cu oameni de vază. Acestea sînt sentimentele celor din gloată, care nu au despre ele o conștiință limpede, deși acestea transpiră din toate gesturile lor. Fața sincer pocăită și aerul său sigur și liniștit trebuie să înlăture toate aceste rezerve vulgare și să dea naștere, în gloată, unor impresii noi, cu atît mai irezistibile cu cît aceasta este mai sinceră și mai schimbătoare în judecățile ei. Așa dar, omul ăsta nu se teme. Și s-a călugărit cu adevărat. Și a venit aici ca să facă o faptă bună. Dispozițiile sînt altele ; o schimbare s-a și petrecut în mulțime, înainte ca ea să se și lase văzută

din afară. Cu descrierile acestea, cu analizele acestea, este pregătită o incomparabilă scenă dramatică. Părintele Cristoforo nu face lucrurile pe jumătate ; el bea paharul pînă la fund. Nici un semn de scîrbă, de șovăire ; nici o încercare de compromis între mîndria lui firească și supunerea sa. Gesturile lui de pocăire și de umilință sînt acelea pe care le dorește cel insultat ; reparația este întreagă, după cum întreg a fost și scandalul. În timp ce-și îndoaie genunchii pe pămînt, în mintea lui stăpînește limpede gîndul următor : acela a fost scandal, aceasta este reparație. Vorbirea sa nu cunoaște perifraze, nu cunoaște exordii, nici ezitare. Nu caută scuze ; nu umblă după îmbunări și acoperiri ; merge drept și repede ; cuvîntul îi seamănă cu căința : este sigur și sincer. Dispoziția mulțimii, schimbată, cunoaște acum o izbucnire ; după obrăznicia aceea a privirilor, urmează un murmur de milă și de respect. Iar gentilomul ce era ? Și ce a devenit ? Era acolo, ca protagonist al tabloului, cu mîna pe mînerul spadei, într-un gest de bunăvoință forțată și de furie stăpînită. Totul în jurul lui s-a schimbat ; el este mereu același. Ceea ce-l doare nu e atît uciderea fratelui, cît jignirea adusă familiei. Iar fratele, în ochii lui, este, în primul rînd, un cavaler. Sub bunăvoința aceea forțată, ca și sub furia aceea stăpînită, se afla orgoliul clasei. Și se poate ghici ce idei urma să cuprindă cuvîntul său. Avea să-l facă pe omul acela să simtă toată indignarea pricinuită de jignirea ce-i fusese adusă. Avea să-i respingă scuzele ; nici o scuză nu poate duce la iertarea cutezanței ce-o arătase față de un asemenea cavaler, față de o asemenea familie. Și de n-ar fi avut haina aceea... căci numai uitîndu-se la haină binevoia să-l ierte. Acesta era miezul cuvîntului său : iată însă că gesturile și vorbele călugărului, ca și murmurul nemulțumit al gloatei îi dau peste cap întregul discurs. Și luat pe neașteptate, între ideile pe care le pregătise și cele care-i veneau acum în minte, fără să i se dea răgazul de a se reculege, de a se calma, iată că neliniștea lăuntrică îi tulbură glasul și bîlbîie frînturi de fraze, în care-și fac loc vechile porniri, corectate

de cele noi. Voia să spună : — Jignirea a fost într-adevăr atît de mare încît scuzele nu pot fi primite. — „Jignirea" nu mai este însă un cuvînt potrivit cu noua situație, și se corectează, și spune „fapta", cuvînt generic și lipsit de culoare, pe care i-l sugerează un proaspăt sentiment de delicatețe, care îl stăpînește fără să știe de ce. „Jignirea... fapta, într-adevăr..." Și se oprește, și nu îndrăznește să-și termine fraza, temîndu-se să nu spună ceva neplăcut, dar și pentru că atît în inima lui, cît și în ale tuturor, fapta aceea, pe care voia s-o prezinte ca fiind de nescuzat, fusese nu numai scuzată, dar și iertată. Vorbește sub influența mulțimii, o simte că dă înapoi și se face ecoul ei. Celălalt a și fost iertat, iar fraza începută rămîne în aer și își ia zborul o alta, răsărită dintr-o idee gata pregătită și imediat corectată, căci este silit să-și dea seama că ea este nepotrivită cu noua situație. „Dar pentru dumneavoastră..." Și, vai, ce minune ! Iată că tocmai bărbatul pregătit să primească scuze este cel care se scuză, este cel care ia înfățișarea de acuzat, împins de sentimentul acela nou, care a pus stăpînire pe el, și, în timp ce se bîlbîie, se corectează, trunchează frazele, de parcă ar fi de datoria lui să se așeze în genunchi, îl apucă de brațe și îl ridică de jos pe cel îngenunchiat. Și, într-adevăr, el este cel îngenunchiat, el este cel care, în fața celuilalt, își simte inferioritatea morală, cu o conștiință tulbure, care-i smulge drept prim strigăt din gură un : „Ridicați-vă !" Se poate bănui cu ușurință cum se termină scena aceasta. Victima își are și ea schimbarea ei la față ; în ochii gloatei devine un sfînt, toată lumea sărutîndu-i poalele veșmîntului. Transformări sufletești atît de categorice nu se petrec fără o notă de ironie, fapt care ne cam face să zîmbim pe seama mulțimii, a nobililor și a gentilomului. Poetul este atît de puțin dispus să rămînă în sfera idealului, încît termină scena cu o replică hazlie, care ne scoate din atmosfera aceea de moment și ne împinge spre starea normală a existenței. „Al dracului călugăr !" mîrîie printre dinți gentilomul, odată rămas singur. „Dacă mai stătea acolo îngenunchiat, încă două, trei clipe, mai, mai,

că-i ceream eu scuze pentru că mi-a ucis fratele". Rupîndu-se vraja, începe să vorbească și să se poarte ca și mai înainte. Iar după exaltarea aceea, urmează, în ce ne privește, sentimentul obișnuit al vieții. Este ca și cum am fi visat, ori ca și cum am fi plecat de la o petrecere plină de fast și ne-am fi înapoiat în odăița noastră modestă. Poetul își etalează aici toate forțele sale, rareori strînse laolaltă într-un același om, adică perceperea viguroasă a naturii exterioare, subtilitatea analitică, forța dramatică, măsura, în situațiile cele mai patetice.

Și fiindcă poetul este atît de înclinat ca, atunci cînd un personaj i se prezintă, să-l oprească imediat și să-l întrebe : — Cine ești ? — ; fiindcă supune totul, oameni și lucruri, unui proces de analiză, ba chiar și evenimentele cele mai uimitoare, cum ar fi convertirea Celui fără nume, ori oamenii cei mai deosebiți, ca Federico Borromeo ; fiindcă nu există minune și nu există măreție care să scape de curiozitatea lui ; fiindcă nu există nici emoție, nici strălucire, care să-l tulbure și să-l înflăcăreze ; fiindcă descompune totul, își explică totul și explică totul ; fiindcă, în sfîrșit, el evocă umbrele și idealurile acelea și le dă o existență naturală și psihologică, a cărei cheie o posedă și o arată ; pentru toate acestea, deci, se înțelege liniștea lui în fața operei sale, fiind vorba de un spirit superior, care nu se lasă absorbit și tîrît de aceasta, ci, dimpotrivă, rămîne de-asupra și o privește cu un ochi critic, chiar și în cea mai puternică înflăcărare a făuririi ei. Și se înțelege, de asemeni, că înăuntrul povestirii se simte plutind nu știu ce ironie, care însemnează tocmai reacția realului și a pozitivului împotriva oricărei exaltări și a oricărei exagerări. Cînd piere o lume, își face apariția ironia. Aceasta este ceea ce dă o înaltă semnificație ironiei lui Socrate ori a lui Lucian, ironiei lui Ariosto ori a lui Parini, ironiei lui Voltaire ori a lui Goethe ; aceasta este ceea ce dă o însemnătate istorică ironiei lui Manzoni. Ea este fața pe care-o ia, ieșind la lumină, simțul limitei și al

măsurii, atît de caracteristic în el; este simțul realului, care se trezește și se afirmă. De aici, înclinarea lui de a surprinde în lucrurile omenești acel mai mult și acel mai puțin, care te face de îndată, să spui : — Nu este adevărat —, și care provoacă acel zîmbet ușor al său. Însuși părintele Cristoforo nu se poate sustrage privirii ironice a scriitorului. Cînd acesta își ia rămas bun de la Lucia, zicîndu-i : „Îmi spune inima c-o să ne vedem din nou în curînd", inexorabilul critic notează : „Ce știe oare inima ?" Ironia îl însoțește în toate analizele lui, ba însăși analiza este o ironie, dîndu-ne cheia tuturor exagerărilor la care se dedau personajele. Noi, cărora ni s-a împărtășit taina și care am privit în spatele scenei și cunoaștem toate planurile și pregătirile actorilor, îi întovărășim, atunci cînd apar pe scenă, cu același zîmbet hîtru al poetului, indiferent că e vorba de frămîntări, de temeri și de cruzimi ale gloatei, de viclenii ale unor conți și ale unor stareți, de ticăloșii ale unor avocați chițibușari ori de înșelătorii ale unor hangii și ale unor tîlhari. Pînă și în înfățișarea idealurilor celor mai scumpe și mai nobile ale vieții, în mijlocul unei naturale înfierbîntări a sentimentelor, se ivește pe neașteptate surîsul acela anumit, care împiedică exagerarea și îți dă din nou sensul măsurii. O înflăcărare explicată înseamnează oricum o înflăcărare stinsă. Iar ceea ce, după regulile comune, ar fi o greșeală, este tocmai trăsătura de geniu a poetului, originalitatea lui, ori, pentru a o spune cu un termen mai modest, caracterul său. Capucinul care-i prezintă observațiile sale părintelui Cristoforo și se liniștește la auzul unei zicale latinești a acestuia, majordomul care-l dojenește pe Cardinal, atunci cînd acesta este gata să-l primească pe Cel fără nume, Nibbio, care vorbește despre milă, bătrîna, care încearcă, în felul ei, s-o consoleze pe Lucia, cioclii, care își fac de cap în plină ciumă, sînt prezența vieții comune, un fel de contra-ideal, care organizează și tempereazā ceea ce este prea înflăcărat în situații atît de dramatice. Ai spune că întocmai cum Alfieri pare să-și ascută tot timpul pumnalul, Manzoni pare să nu aibă decît grija

de a-i toci vîrful. Foarte originală este din acest punct de vedere, întîlnirea dintre Federico și *don* Abbondio. Dacă Federico ar vorbi de unul singur, ar rezulta o predică de nesuferit. Ideile acelea, sentimentele acelea atît de în afara vieții comune și atît de nelimitate în generalitatea lor ar provoca, încetul cu încetul, o reacție ironică în zona temperată în care se găsesc cititorii. Reacția este însă reținută și abătută de răspunsurile și, mai ales, de impresiile lui *don* Abbondio, aflat într-o zonă morală foarte joasă, chiar față de conceptul obișnuit de viață, întîlnire singulară și ciocnire mai mult decît viguroasă între ceea ce este mai eroic în viața morală și ceea ce este, tot acolo, mai josnic. Iar rezultatul acestei îndrăznețe concepții este o situație tragicomică, ale cărei efecte contradictorii se tocesc și se tempereazä pe rînd, așa că reacția pe care ar produce-o ceea ce este prea absolut în ideile unuia este abătută din calea ei de ceea ce este prea vulgar în caracterul celuilalt. Iar avantajul este în întregime al lui *don* Abbondio, care produce efecte comice irezistibile, cu naturalețea, sinceritatea și spontaneitatea impresiilor sale, în care apare în întregime el, în cele mai variate determinări ale caracterului său, cum ar fi teama, supărarea, vulgaritatea, obtuzitatea, tot numai impresie și imaginație, în timp ce cardinalul este atît de identificat cu ideile sale, încît, în loc să-ți pară un om viu, vezi în el o instituție producătoare de rațiune ; aici ai idei, dincolo simți un om. Și se întîmplă astfel tocmai fiindcă în Cardinal nu există decît o singură coardă, cu tonurile ei cele mai ascuțite ; cînd ea vibrează prea puternic și prea îndelung, așa încît discursul să capete aer de predică, în ciuda corectivului lui *don* Abbondio, în sufletul cititorului stă gata, gata, să se formeze reacția și numai ce-l vezi pe poet întrerupînd predica, exact cînd trebuie, și spunîndu-și cuvîntul său. Adevărul este că poetul nu se află implicat în acțiune și nu se lasă intimidat nici măcar de cardinal, păstrîndu-și chiar față de el surîsul de pe buze, dispus ca, împreună cu publicul, să-și cam bată joc de emiterea, cu atît de puțină trudă,

a atîtor minunate precepte de tărie și de milă, dacă nu s-ar gîndi totuși că lucrurile acelea erau rostite de unul care, apoi, le și săvîrșea, așa că se împacă cu oratorul. Rămas astfel în afara scenei ca spectator liniștit și inteligent, în legătură cu auditoriul și atent cu impresiile lui, el împărtășește aceste impresii, le explică și le moderează.

Există pe scena lumii două temperaturi : una a spectatorilor, cealaltă a actorilor. Aceștia din urmă se află într-o situație bine determinată față de publicul indiferent, care nu ocupă nici una, iar discordanța izbucnește atunci cînd actorii se înfierbîntă prea mult, ridică prea mult tonul și ajung la o temperatură prea ridicată. Publicul poate cel mult să admire unele efecte artistice, dar nu va participa niciodată la ele și cu trupul, și cu sufletul. Îți dăruiește un bravo, dar există în temperatura lui obișnuită ceva care ți se împotrivește, iar dacă stăruiești, dacă vrei să forțezi lucrurile, îl și vezi gata să protesteze și să se răzvrătească. Lucrul acesta se întîmplă însă atunci cînd rămîi prea mult în lumea ideilor și-ți făurești o lume artificială, fără să vrei să ții seamă de temperatura aceea medie în care trăiesc oamenii. Bunul simț se răzbună și îți răspunde cu ironie. Singularitatea poetului nostru stă în faptul că, în vreme ce trăiește cu cele mai nobile și mai scumpe idealuri de viață și ți le înfățișează și vrea să te tragă alături de ele, el se identifică cu publicul, al cărui bun simț și ale cărui impresii le reflectă, și, recurgînd el însuși la un pic de ironie, o previne pe a ta, aducîndu-te întotdeauna, din situațiile cele mai deosebite, la temperatura aceea medie.

Așa se explică marea popularitate a acestei cărți. Idealul este tot timpul puțin pedant și puțin excesiv. Iar cînd ești gata să spui : — E prea de tot —, iată că autorul ți-o ia înainte și restabilește echilibrul. Firea lui este atît de armonioasă și de completă, atît de dispusă să țină seama, în orice afirmație, de negația ei, iar în orice adevăr, de diversitatea lui, atît de senină în cea mai mare învălmășeală a evenimentelor și atît de bine-

voitoare și de indulgentă în înfruntarea pasiunilor și a opiniilor și, mai ales, atît de bună și de sinceră, încît inspiră simpatie și respect pînă și celor mai potrivnici. Nici o pasiune nu este ațîțată, nici o părere nu se simte jignită, pentru orice există un „dar", care îndulcește, restrînge, limitează și măsoară, fără să-i nemulțumească pe unii, după ce i-a mulțumit pe alții, ci echilibrînd impresiile și împăcînd părerile contrarii în sfera prietenă a dreptului și a adevărului. Aceasta nu înseamnă eclectism, pentru că lumea aceea religioasă și morală a sa rămîne veșnic în strălucirea ei, ci este o măsură firească, în stare să-i deschidă autorului, cu mai multă ușurință, calea spre inimi, așa că, dacă nu convinge întotdeauna, impune întotdeauna respectul. Ceea ce conferă însă intențiilor artistice, păstrîndu-se simetria, proporția, frumusețea exterioară tot atît de întreagă pe cît este de întreagă și seninătatea minții creatoare. Din această dispoziție armonioasă a ieșit Cecilia, ca și acea Lucia a sa, atît de blîndă și de frumoasă chiar și în culmea suferinței. Moartea lui *don* Rodrigo este tragică și înseamnă și unul din semnele celei mai vii deznădejdi, dar peste această imagine plutește ca un curcubeu aducător de pace, rugăciunea părintelui Cristoforo și iertarea lui Renzo. Moderația aceasta a sentimentelor și a culorilor, în cadrul celor mai mari suferințe, ne face plăcută și simpatică predica părintelui Felice.

Așa se explică de ce, atunci cînd a apărut, cartea aceasta a avut partizani pasionați și nici un adversar hotărît, în ciuda unei asemenea înflăcărări a pasiunilor și a opiniilor. Iar în curînd a ajuns în mîna tuturor și a pătruns, fapt rar în Italia, în straturile sociale cele mai de jos : lucru la care au contribuit, și nu puțin, atît familiaritatea ei cît și ușurința de exprimare.

Popularitatea stilului este pasărea Phönix, după care aleargă astăzi scriitorii noștri. Și cred că este un mecanism tot atît de ușor de dobîndit cum a fost și mecanismul clasic. În literatura scolastică abundă în deosebi astfel de mecanisme. Vor să facă pe copiii, vor să imite ca niște maimuțe poporul de rînd, împrumutîndu-i mai

ales limbajul, și, ca să zic așa, mintea. Și îl socot precursorul lor pe Alessandro Manzoni, și se numesc manzonieni, întocmai cum imitatorii lui Petrarca se numeau petrarchiști. Își închipuie că limbajul lui Manzoni ar trăi prin el însuși, ar sluji ca model, cum slujea drept model limbajul acela solemn și nobil care s-a numit clasic.

Căci în *Logodnicii,* nici limbajul, nici stilul, nu sînt construite *a priori,* după modele ori concepte. Ele sînt urmarea unui mod dat de a concepe, de a simți, de a imagina. Stilul este combinarea celor două forțe, virtutea analitică și virtutea imaginativă, pe care scriitorul le stăpînea într-un atît de înalt grad. Obișnuit să descompună, să distingă, să situeze potrivit unei anumite măsuri sau limite interne, care nu-i altceva decît simțul adevărului, exprimarea lui este totdeauna precisă și potrivită, adică adevărată, și totodată simplă, fiindcă măsura lăuntrică exclude orice exagerare și orice complicație. Totul este la locul său și între limitele sale ; nu există nimic atît de complex încît să nu poată fi deosebit și simplificat ; de aceea, totul este adevărat și totul este simplu. Virtuțile acestea intelectuale sînt în el și forțe morale, fiindcă în mintea aceea totul este armonie. Simțul adevărului este la el întărit de sinceritate, vigoarea lui analitică este ajutată de seninătatea și de lipsa de părtinire, iar înclinarea sa către simplu este și o simplitate morală, care îl ține departe de orice afectare și ostentație, de orice căutare de efecte artistice care să nu fie incluse firesc și imediat în subiectul său. Aceasta este baza solidă și, aș zice, organică, a stilului său, care nu este fabricat cu ajutorul unor mecanisme ori procese externe, ci s-a născut și s-a format în sufletul său. Spun bază, fiindcă, dacă aceasta îi ajunge omului de știință, artistului nu-i este de ajuns. Există desenul, dar nu există coloritul. Dar, îndată ce pătrunde în cele mai mărunte ascunzișuri ale subiectului său, poetul descoperă totdeauna laturi noi, care-i ațîță și mai mult curiozitatea și îi împrospătează impresiile. Înde-

părtînd toate locurile comune poetice și toate reminiscențele, explorînd totul cu ajutorul observației directe, îi strălucește în față o lume psihologică pe de-a-ntregul nouă, față de care spiritul său nu rămîne nepăsător și căreia, dimpotrivă, îi acordă cea mai vie participare. De aceea, în vreme ce exprimă totul cu precizie și exactitate de om de știință, în exprimarea aceea, nu se știe cum, se amestecă și se topesc impresiile lui, care o însuflețesc și îi dau haz. Din înălțimea observatorului său, întotdeauna conștient, și nu dominat, ci dominînd el, nu îl izbește nimic mai mult decît contrastul dintre ceea ce sînt lucrurile și ceea ce par ele, cînd ochii sînt acoperiți de ignoranță și de pasiune ; lucru care îi dă exprimării sale o ușoară nuanță ironică, o formă, în care realul adevărat se afirmă împotriva aparenței. Cum însă lumea merge într-un anume fel, și nu poate merge altfel, ironia aceea nu este lipsită de un anumit aer de bunăvoință, fiind vorba, în cele mai multe cazuri, de slăbiciuni ce se cer compătimite, ca slăbiciuni ale însăși firii omenești. „Așa merge lumea, notează poetul, sau mai de grabă așa mergea în veacul al șaptesprezecelea" ; corectare ironică, plină de politețe, care face ca reproșul să fie primit cu zîmbetul pe buze, îndepărtîndu-i orice asprime. Păstrîndu-și indignarea pentru particularitățile rușinoase ale unui individ sau altuia, cînd întîlnește cazuri comune și în general tolerate, toleranța generală se dezvăluie în acel caracter binevoitor al ironiei sale, ca atunci cînd spune despre ostașii aflați în garnizoană că le învățau pe fete să fie modeste și-i scăpau pe țărani de truda culesului viei. Și astfel, analiza lui este amestecată cu răutăți, cu ironii, cu glume subtile, cu gînduri picante, iar exprimarea lui este atît de colorată încît, deseori, lucrurile îngăduie să se simtă impresia, iar în impresie se întrevăd lucrurile ; așa că stilul său, deși simplu și precis, este totodată și permanent spiritual. Și este de asemenea foarte pitoresc, întrucît poetul, în afara unei excepționale capacități analitice, stăpînește și o puternică imaginație. Tocmai pentru că lucrurile fac o atît de vie impresie asupra spiritului său, însușirile cele

mai abstracte, noțiunile cele mai greu de înțeles, fenomenele cele mai spirituale se întruchipează și-i trec pe dinainte ca ființe însuflețite. Și cum totul se naște din observarea directă a lucrurilor în individualitatea lor, culorile acelea nu sînt cîtuși de puțin comune, iar lucrurile se nasc împreună cu ele. Nu vom întîlni niciodată o repetiție ori un colorit pe care să-l știm ; totul este nou, fiindcă totul este propriu și nu seamănă decît cu sine însuși, în chipul acela în care nici un individ nu seamănă cu un altul. Iată de ce atîtea personaje, atîtea fenomene, atîtea ironii răutăcioase, atîtea apariții, lasă în sufletul nostru o imagine pe care memoria o păstrează. Cine poate uita fie chiar pe Griso și pe Nibbio, fie chiar pe Gervaso și pe Tonio, de vreme ce numele lor sînt legate de anumite trăsături plastice și caracteristice, care ți se întipăresc în închipuire ? Nici o vorbă usturătoare nu-ți scapă, nici o ironie nu te lasă indiferent ; nu există nici o apariție atît de măruntă și de neînsemnată încît să nu-și aibă un chip al ei propriu, măcar pentru a-ți spune că e măruntă și neînsemnată. Vezi chipul disprețuitor în care este arătată moartea lui Griso, ca a unui animal fără gîndire, fără vorbire și fără remușcare, fără nici o urmă de simț uman. Și nu fiindcă nu ar gîndi și nu ar vorbi, ci fiindcă poetul, cu aerul celui care privește și trece, nu consideră necesar să culeagă gînduri și cuvinte ale unei ființe atît de neînsemnată și de vulgară în ticăloșia ei. Puterea și proprietatea aceasta de a da un colorit nu o întîlnești numai în analiză, ci încă și mai mult în reprezentare, cînd, după descriere și după expunere, urmează drama, adică atunci cînd cutare personaj, sau cutare eveniment, frumos descris și frumos analizat, intră într-o anume situație. În timp ce se acționează și se vorbește, poetul se află acolo ca să dea relief, sculptînd chipurile, însuflețind gesturile, mișcările, atitudinile, zugrăvind pe din afară întreaga viață lăuntrică, atît de bine explorată, și prinzînd din zbor sinuozitățile cele mai labile și mai delicate ale reprezentării. Iar toată această lume este atît de veșnică și de întreagă în fața poetului, încît analiza și reprezentarea

se luminează între ele, pătrunzînd una într-alta și fiindu-și una alteia oglindă și relief, așa că, deseori, un fragment analitic îți clarifică întreaga acțiune, iar un gest, un cuvînt, îți amintesc întreaga analiză. *Don* Abbondio este personajul cel mai bine analizat și cel mai bine împlinit. Îl întîlnim în cele mai felurite situații, mereu altul și totuși veșnic același. Trăsătura lui fundamentală este sfiiciunea exagerată, care, în împrejurările mai accentuate, ia forma acută a spaimei ; iar diversitatea lui este aparentă, înfățișînd feluritele tonalități ale aceleiași note, cum ar fi furiile sale, nerăbdările sale, trîndăvia sa și chiar curajul său, acel anumit curaj al spaimei. Să se vadă cum stări sufletești atît de variate sînt luminate de unele pasaje analitice și cum, uneori, un gest al său, un cuvînt al său, aduc aminte de analiză și scot la lumină, pe neașteptate și fără ca el s-o știe, marea taină a firii lui, cunoscută de toată lumea în afară de el, așa cum face acea celebră vorbă de duh a sa : „curajul nu ți-l poți da singur". Adesea, analiza este frontispiciul reprezentării și e vorba de un adevărat proces logic, de un fel de premize și de consecințe ; uneori se află în antagonism și ies la iveală mari efecte estetice, cum ar fi *don* Abbondio, în acea stare de liniște desăvîrșită, aproape de om mulțumit, care-și face siesta, rămas proverbial datorită întrebării lui de pomină : „cine este Carneade ?"[20], prins în zbor și țintuit în caricatură, cu halatul și cu tichia lui, cu atitudinea aceea grotească și azvîrlit de îndată, de pe țărmul acela sigur, în plină mare furtunoasă. Legăturile acestea intime ale lucrurilor, scrutate și îmbinate cu atîta virtute intelectuală și plasate, relevate, armonizate cu ochiul sigur al unui artist consumat, produc, în unitatea întregului, și unitatea coloritului, expresie imediată a lucrurilor și a impresiilor lăsate de ele poetului, și atît de precis, de just și de simplu, tocmai fiindcă viziunea este limpede, iar impresia este adevărată.

---

[20] Filozof grec, întemeietorul curentului probabilist (219—126 î.e.n.).

Și astfel, stilul se naște aici, în formele sale intelectuale și fantastice, din surprinzătoarea combinare a două forțe ce acționează în bună înțelegere, o mare vigoare logică și o imaginație puternică. Specificul său este precizia, unită cu evidența, în cea mai desăvîrșită simplitate. Sau, ca s-o spunem cu un singur cuvînt, este naturalețea, acea scufundare și uitare de sine a minții în natură, ajungînd să pară una și-aceeași cu aceasta. Lucru pe care, în timp ce-l dorești în părțile serioase și ideale, unde simți uneori o anumită inegalitate, o anumită etalare a unor idei și culori ce ies mai curînd dintr-o previziune mentală decît dintr-o viziune imediată, îl găsești întotdeauna și pe o treaptă superioară în fragmentele de viață mediocre și comice precum și în analizele autorului. Cine a spus că stilul este omul a spus numai o jumătate de adevăr. Adevărul întreg este că stilul înseamnă reflectarea și efectul realității asupra minții. Din frămîntarea aceasta, realitatea iese gata impresionată, așa că-ți dai seama că a trecut prin minte și a dobîndit pecetea acesteia. Istoria artei este istoria acestei îmbinări. Uneori, mintea primește realitatea în ea cu puțină seriozitate, și rămîne tot ea, și vrea să pară tot ea, și ținînd să o înfrumusețeze prea mult, să și-o asimileze prea mult, o denaturează. Se vorbește de eleganță, iar aceasta, în exagerarea ei, ajunge la procese artificiale și convenționale. Eleganței acesteia Manzoni îi opune naturalețea sa, așa că realitatea iese din mintea lui în integritatea și în adevărul naturii și al impresiilor sale. În sensul acesta, Manzoni este adevăratul părinte al noii literaturi, a cărei caracteristică este, în zilele noastre, naturalețea. Din ceea ce s-a spus pînă acum vedeți însă că pentru a înfăptui naturalețea aceasta se cer mijloace mai serioase și o mai mare capacitate mentală decît pentru a realiza eleganța aceea. Fiindcă, dacă este ușor să copiezi în chip artificial și să reproduci eleganța, este foarte greu să obții naturalețea, care cere să studiezi, să înțelegi și să iubești lucrurile, întocmai cum ți le dau natura și istoria, și o mare putere a minții de a asimila și de a produce. Așa se face că, cei mai

mulți, fiindcă nu sînt puțini cei care-și spun scriitori populari și realiști, alergînd după naturalețe, se-aleg cu insipiditatea, care este realitatea ieșită din minte fără gust și fără culoare, fără acea amprentă spirituală pe care o capătă prin șederea și transformarea ei în minte.

Cum este stilul, așa este și limba. Materialul brut este aici limba vorbită și înțeleasă de la un capăt la altul al Italiei, presărată cu lombardisme și toscanisme, care-i comunică vioiciunea dialectului. Scopul limbii nu este eleganța, care o sărăcește, o cristalizează în clasificări arbitrare și convenționale, cu un aer de falsă solemnitate ; aici, însă, scopul este deplina ei similitudine cu lucrurile, o exprimare a acestora cît mai precisă și mai imediată, în această conformitate stînd tocmai frumusețea ei. De aceea îți și pare ea bogată, variată, amestec de forme și de accente, întotdeauna proprie și plastică, așa încît să asigure cea mai rapidă și cea mai evidentă transmitere a lucrurilor către cititori. Și fiindcă poporul concepe tocmai astfel, și vede prin imagini și în mod viu și prompt, alegînd căile cele mai scurte, în întregime numai elipse, și scurtături, și trunchieri, și abrevieri, cum o arată dialectele sale, sînt de înțeles și marea popularitate a unei asemenea limbi, și faptul că dintre toate prozele italiene, aceasta este cea care se citește în întregime și cu bucurie de către toate clasele.

Cine m-a urmărit va vedea că nu este de loc de mirare că omul acesta, care și-a supraviețuit sie însuși atîta amar de ani, deși a murit într-o vreme mai puțin prielnică opiniilor sale religioase și apatiei sale politice, s-a bucurat totuși de dovada unei cinstiri, care, prin umanitatea ei, poate fi numită națională. Sfîrșindu-se luptele și domolindu-se patimile, Italia, dreaptă, fiindcă era mulțumită, vedea în el omul care s-a priceput cel mai bine s-o înțeleagă, nu în diversitatea partidelor ei, care sînt trecătoare, ci în universalitatea tradițiilor și aspirațiilor, care constituie fondul vieții naționale și care ne-a unit pe toți cînd a fost vorba de acțiune, la fel cum am fost uniți cu toții și alături de sicriul său.

Giovanni Berchet

L-am lăsat pe Berchet tot la Milano, mai întîi ca imitator al lui Parini și al lui Foscolo, iar apoi ca luptător romantic, care scrie în *Il Conciliatore*, dictează *Scrisoarea lui Grisostomo* [1], cîntă legende, cum ar fi *Castelul din Monfort*, *Cavalerul întunecat*, *Abore și Signilda* și altele, inspirate din Evul Mediu.

Ne aflăm acum la trecerea către o a treia formă poetică — este momentul cînd Silvio Pellico și Maroncelli luau calea Spielbergului — ; să ne oprim puțin și să examinăm această trecere.

Sub guverne lipsite de libertate, cînd națiunea este încă în stare de decadență ori de semiconștiință, pînă și mințile cele mai limpezi simt fatalitatea situației și ne dăm seama de aceasta după subiectele pe care și le aleg și după forma, mai curînd ironică decît indignată, care însoțește dezvoltarea subiectelor lor. Să ne amintim cele două versuri ale lui Alfieri care îl caracterizează atît de bine pe Michelangelo, arătînd că nici măcar el nu a putut scăpa de influențele ce-l îngrădeau :

Michelangiol da'rei tempi costretto,
Eroi dipinse a cui fu campo il letto,

(Silit de vremuri triste, Buonarroti
A zugrăvit eroi ce patul îl aveau drept cîmp de luptă.)

și i-a pictat pe voluptoșii membri ai familiei Medici.

După varietatea subiectelor putem cunoaște evenimentele din istoria unui popor. Cine-i urmează lui Dante ? Cine-i urmează lui Ariosto ? *Academia Țărîței,*

---

[1] Titlul exact al acestui articol este *Sul Cacciatore feroce e sulla Eleonora di Goffredo Augusto Bürger. Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo* (Cu privire la *Vînătorul sălbatic* și la *Eleonora*, ale lui G. A. Bürger. Scrisoare pe jumătate serioasă a lui Grisostomo către fiul său). Este cel dintîi manifest al romantismului italian și afirmă necesitatea unei literaturi moderne, care să-și afle sursele de inspirație în viața și în problemele epocii. A apărut în anul 1816.

oameni ca Salviati, care discută cu privire la originea limbii italiene şi cu privire la chipul în care trebuie scrisă italiana, — problemele secundare fiind deci cele care ocupă clipele de răgaz ale sufletelor.

Omul nu poate trăi tot timpul într-un fel de trîndăvie, mai are şi pasiuni, iar cînd acestea nu au parte de o izbucnire firească, el se îndreaptă către partea cea mai josnică şi mai grosolană a vieţii.

Cînd un bărbat nu este stăpînit de gînduri mari, care să-i hrănească mintea, viaţa lui îşi află împlinirea printre femei, prin cîrciumi, în preajma meselor de joc. În localităţile noastre mărunte, unde stăpîneşte trîndăvia aceasta, „moşierii" noştri leneşi tînjesc tocmai după vin, după femei, după jocurile de cărţi. Ridicîndu-ne mai sus pe scara socială, atunci cînd se află în criză de subiecte mai alese, aşa-zişii literaţi scriu despre pureci şi despre alte fleacuri şi pun într-asta toată pasiunea, ca şi cînd ar fi vorba de probleme de viaţă şi de moarte : aceasta caracterizează un popor care nu cunoaşte libertatea cuvîntului.

În vremea despre care vorbim, Milano se afla încă mai de mult într-o epocă de redeşteptare ; conştiinţa italiană se forma ; era însă încă o perioadă de apăsare. Ce subiecte aleg Manzoni însuşi, sau Grossi, sau Cantù ? Se refugiază în evul mediu, pe teren istoric, dîndu-i acestuia o importanţă deosebită, iar sub numele de formă populară aleg o formă moderată, în care totul este precizat cu ajutorul anumitor *dacă* şi anumitor *dar ;* nimic nu este exprimat în mod categoric, fiecare lucru se cuprinde în celălalt ; şi de aceea, sentimentul care însoţeşte forma este ironia. Berchet a zugrăvit situaţia aceasta în chip uluitor :

...Che giova ? Siam nati a servir.

(...Dar ce folos ? Noi din născare sîntem slugi.)

Ironia este conştiinţa obligaţiei de a rămîne într-o anumită situaţie. Un asemenea soi de ironie o vom în-

tîlni și la Manzoni : de pildă, cînd vorbește despre ostașii care pustiau țara și necinsteau copilele, poetul zîmbește și spune : — Așa a fost de cînd lumea.

Iar Berchet al nostru, mai întîi clasic, iar apoi romantic, ce subiecte și-alege ? Ce îl pasionează ? Dezgroapă legende germane, amintește tradiții din evul mediu, *Viscontii, Castelul din Monfort,* se pasionează de probleme pur literare, cum ar fi aceea a unității de timp și de loc, aceea a caracterelor din romanțe și din balade, aceea a modalităților poetice și altele de același fel. Chiar și atunci cînd cercetează opere ca *Eleonora* și *Vînătorul sălbatic,* ale lui Bürger, el se ocupă tot de probleme secundare. *Eleonora* este un subiect moral ori un subiect istoric ? O să placă în Italia ? Și nu numai că se pasionează el și că vorbește folosind ironia, adică limbajul celor oprimați, dar pînă și contemporanii acordau atîta importanță acestor fleacuri, cum par ele astăzi, încît v-aș scandaliza arătîndu-vă metodele necinstite la care au recurs amîndouă partidele — clasicii și romanticii — și cursele, și acuzațiile, și calomniile și reclamațiile către guvern, întru dărîmarea adversarului.

Prin ce este importantă și nouă *Eleonora* aceasta a lui Bürger, de a stîrnit atunci atîtea discuții ? Berchet, care vorbește despre ea foarte pe larg în celebra *Scrisoare a lui Grisostomo,* a văzut într-adevăr ce anume este viu în ea, prin ce anume o putea opune clasicilor, în chip justificat ? Ori nu a văzut decît nimicurile pe care se sprijinea romantismul, în războiul acela nesocotit, dus împotriva clasicismului ? Privind astfel lucrurile, putem vedea cît de restrîns era orizontul lui Berchet, în timp ce trăia la Milano, alături de Manzoni, de Grossi, de Cantù, de Pellico, de Torti.

Dacă ar fi adoptat acel punct de vedere la care facem aluzie, înțelegeți ce le-ar fi putut spune clasicilor și cum l-ar fi împiedicat pe Monti să-i răspundă. Putea să spună : — Nu este prea important faptul că *Eleonora* este o legendă germană, și din veacurile trecute, și că înfățișează fantasticul unor vremuri naive, refăcute de către Bürger. În poezie, acestea sînt simple întîmplări.

Mulți dintre poeții germani care au înfățișat asemenea legende au murit, iar Bürger însuși a rămas pe planul al doilea, deși Berchet îl pune alături de Schiller și de Goethe.

Ar fi putut să adauge : — există în *Eleonora* una dintre ideile acelea poetice care-l fac nemuritor pe un poet, cînd știe să le găsească forma adecvată ? — Ce este, de fapt, legenda lui Bürger ? Este chiar Francesca da Rimini, mutată din infern pe pămînt, este iubirea împinsă pînă la infinit, ori, cum spune altundeva chiar Berchet, pînă la a-ți face din ea un idol, pînă la negarea lui Dumnezeu, pînă la a găsi totul în obiectul propriei iubiri. Și iată una din ideile acelea poetice, care-i fac pentru totdeauna tineri pe Giulietta și pe Romeo, pe Francesca și pe Paolo, iar dacă ar fi fost în stare să găsească forma adecvată pentru ideea sa, poetul i-ar fi dat chipului Eleonorei o prospețime veșnică.

Îndrăgostiții obișnuiesc să spună : — O să fiu întotdeauna alături de tine, în viață ca și în moarte, și n-o să ne despărțim niciodată. — Ce sînt toate acestea ? Astăzi, sînt fraze : Eleonora, însă, este fraza devenită realitate. Întotdeauna cu tine, în viață și în moarte. Transportată în vîrtejul cursei amețitoare, Eleonora se pomenește scufundată într-o groapă și rămîne îmbrățișată pe vecie cu iubitul ei. — Ai voit împăcarea cu cel mort și vei avea împăcarea cu cel mort ! — Însăși Francesca da Rimini nu izbutește să se despartă de Paolo :

Questi che mai da me non fia diviso,

(acesta ce mi-e în veci nedespărțit)[2]

iar în infern aleargă, aleargă necontenit împreună cu Paolo, nefericită, veșnic împreună cu el. Eleonora înfățișează aceeași situație, transportată pe pămînt ; este îndrăgostita care se ridică împotriva lui Dumnezeu,

---

[2] Dante : *Inf.*, V, 135.

fiindcă își pierde iubitul, și-i spune maică-si că, fără el, nu va mai ști ce-i liniștea și se va prăbuși în groapă, împreună cu umbra lui. Începe deci să se întrevadă, în poezia aceasta, o idee mare și profund poetică.

Iar Berchet mai putea să spună : importanța acestei poezii nu se află în ideea însăși, pe care o întîlnești la Dante, la Shakespeare, la Byron ; este nouă însă forma pe care v-o înfățișez, vouă, celor deprinși cu forma șlefuită și elegantă a lui Monti. Este forma directă și imediată, fără descrieri, fără porniri retorice, fără altă căldură afară de aceea pe care o au în ele înseși faptele. Sînt numai propoziții principale, care fug în goană una după alta ; este viața concentrată în fragmentul pe care-l aveți în față, fără podoabe, fără înflorituri : este forma modernă, însăși forma nobilă a lui Dante și a lui Shakespeare.

Vă închipuiți oare că autorul începe prin a întreba, cu o falsă înflăcărare retorică : — Cine este tînăra aceea îndrăgostită, căzută cu desăvîrșire pe gînduri ? Cine sînt cei care aleargă din toate părțile ? De ce se prăbușește tînăra aceea la pămînt, pe neașteptate ? — Toate acestea sînt false, sînt retorice, proprii poeților noștri clasici. Bürger începe direct și vă introduce dintr-o dată în mijlocul acțiunii. Și iată cum :

În zori, Eleonora sări din pat, frămîntată de vise chinuitoare :

— Îți calci făgăduiala, Wilhelm, ori ai murit ? Și pînă cînd vei mai zăbovi ?

Astfel veți cunoaște situația încă de la început și în modul cel mai simplu. Dîndu-și seama că Wilhelm murise, copila „își smulse pletele negre și se trînti furioasă la pămînt". Toate sînt propozițiuni principale și fără dezvoltare. Aici începe între timp un dialog uluitor :

Mama se năpusti grăbită :

— Vai, Doamne, îndurare ! Ce ai, ce se petrece cu tine, fetița mea dragă ? Și o strînse în brațe.

— Vai, mamă, mamă ! Este pierdut, a murit. Așa că n-are decît să se dărîme lumea, să piară totul ! Dumnezeu nu cunoaște îndurarea. Vai, nenorocita de mine ! Nenorocita !

Sensul spuselor mamei este următorul : — Trebuie să împlinești voia Domnului. — Iar sensul spuselor fetei este acesta : — Dumnezeu nu poate învia morții, nu cunoaște îndurarea. — Sînt două feluri de a gîndi, populare, comune, cîtuși de puțin căutate. În popor întîlniți deseori femeia bătrînă, care se scandalizează atunci cînd fata ei blestemă, și fata ieșită din minți, care se încăpățînează să blesteme. Sfîrșitul este : „Fără el, nu voi putea găsi pacea niciodată, nici pe pămînt, nici în afara lui". De la început și pînă la sfîrșitul acesta, gîndul mamei rămîne mereu același, după cum rămîne mereu același și gîndul fetei ; și unul, și altul, se dezvoltă însă cu un *crescendo* chinuitor, la cea dintîi, și desperat, la cea de-a doua. Eleonora exclamă : „Nu mai este, nu mai este, s-a pierdut pentru totdeauna". Așa fac îndeosebi femeile : în culmea pasiunii, un singur gînd se repetă de mai multe ori. Este un fel de refren, cu repetări de fraze, cărora li se adaugă mereu o frază nouă, împreună cu o idee nouă. Așa, de pildă : — Stinge-te, lumina mea, stinge-te pentru totdeauna. Piei, piei îngropată în noapte și în groază ! Nu, Dumnezeu n-are nici o îndurare. Vai, nefericita de mine ! nefericita !" Iar mai pe urmă : „Stinge-te, lumina mea, stinge-te pentru totdeauna : piei, piei îngropată în noapte și în groază ! Fără el, nu o să pot să mă bucur niciodată de pace, nici pe pămînt, nici în afară". Sînt două motive asemănătoare, care se dezvoltă treptat.

După ce-a rostit ultimele cuvinte, tînăra „și-a izbit pieptul și și-a frămîntat mîinile pînă la apusul soarelui, pînă la ivirea stelelor aurii, pe bolta cerului". S-a terminat cu vorba, începe acțiunea, n-a mai rămas decît preschimbarea vorbelor în faptă.

Iată însă că din afară se-aude trap, trap, trap, un zgomot făcut parcă de o copită de bidiviu ; și în zornăitul armurii,

iată că în dreptul treptelor pridvorului descalecă un cavaler; și iată că, țîr, țîr, țîr, se dezlănțuie clopoțelul de la intrare; iar prin ușă se aud desluşit aceste cuvinte: — Sus, sus! Deschide, vai, draga mea, deschide. Dormi cumva, dragostea mea, ori ești trează? Ce gînduri mai ai oare în legătură cu mine? Plîngi, ori te bucuri?

În aparență, este cavalerul, care se întoarce, dar este vorba de umbra lui. Notați cu cîtă repeziciune, cu cîtă emoție se înaintează tot timpul, de la un paragraf la altul, fără vreo oprire, datorită acelei forme directe, lipsită de zorzoane care să-ți abată atenția.

Începe goana. Îndrăgostitul spune: — Te voi lua cu mine: „vino, sumete-ți veșmintele, fă-ți vînt și zvîrlă-te pe crupa murgului meu. Mai am de străbătut împreună cu tine, astăzi, încă o sută de leghe, ca să ajung la patul nupțial.

— Vai, cerule! Și-ai vrea ca numai astăzi să mă duci cale de-o sută de mile, pînă la patul nupțial? Ascultă însă cum răsună mereu clopotul: a și bătut de unsprezece.

— Rotește-ți, rotește-ți privirea. Vezi ce frumos este clarul de lună. Noi și cei morți călărim năvalnic. Astăzi, da, chiar astăzi, mă prind să te duc la patul nupțial.

— Dar unde e, spune-mi, unde se află odăița? Și unde, și ce fel de pat nupțial este ăsta al tău?

— Departe, departe de aici... în mijlocul tăcerii... la aer curat... și e strîmt... Șase scînduri... și două scîndurele...

— Ai loc și pentru mine?

— Și pentru tine, și pentru mine. Vino, sumete-ți veșmintele, fă-ți vînt și zvîrle-te pe crupă".

Vă și încearcă, pare-se, tot frigul pe care-l degajă cumplitul echivoc: cele șase scînduri și cele două scîndurele înfățișează sicriul. Dar cursa, cum este oare descrisă? Autorul îi consacră opt sau zece strofe. Un scriitor clasic ar descrie clarul de lună, stelele, locurile prin care trec cei doi îndrăgostiți și ar face o descriere

magnifică, adică un lucru pe de-a-ntregul convențional. Aici întîlnim un singur motiv : există anumite fraze ce revin mereu, însoțite de una nouă, care indică goana necontenită, mersul veșnic înainte. Care este motivul ?

Și dii, dii, dii ! hopa, hopa, hopa : iar aerul șuiera, străpuns de galopul nestăpînit. Suflau din greu și calul, și călărețul, și răspîndeau în jur nisip și scîntei.

Cîteva rînduri : nisipul care se înalță în văzduh o dată cu scînteile, aerul străpuns cu violență, iată motivul pe care-l găsiți repetat la fiecare nouă frază a cursei, ca un refren. Dar cum se ajunge oare la individualizarea acestei curse ? Ați observat deseori că, în timp ce alergați în mare viteză, vi se pare că nu vă mișcați voi, ci tot ceea ce vă înconjoară. Autorul înfățișează fenomenul acesta, variind locurile prin care-i pune să treacă pe cei doi îndrăgostiți.

Și-n dreapta, și-n stînga, ehei, cum mai fugeau prin fața privirilor lor și pășunile, și luncile, și satele ! Iar podurile duduiau, de parc-ar fi trecut peste ele mulțimi de oameni !

— Dar îți este cumva frică, dragostea mea ? Iată ce frumos clar de lună ! Dii, dii ! Morții călăresc dezlănțuiți. Și ție, draga mea, nu cumva ți-e frică de morți ?

— A, nu ! dar lasă-i în pace pe morți.

Acesta este un alt refren, care apare în fiecare moment mai important al goanei. La miezul nopții, potrivit cu vechile legende, se ivesc fantasmele : cavalerul le cheamă,

iar acestea, ascultîndu-i chemarea, goneau de zor, dii, dii, dii ! aproape, aproape, pe urmele murgului. Și mergi, și mergi, și mergi ; hopa, hopa, hopa ; iar aerul șuiera, străpuns de galopul nebunesc. Suflau din greu și calul, și călărețul, pe cînd în jurul lor se împrăștiau nisip și scîntei.

Ehei, cum mai goneau în dreapta, cum mai goneau și-n stînga, și munți, și copaci, și mărăcinișuri ! Cum mai fugeau și-n dreapta, și-n stînga, și sate, și orașe, și tîrguri !

Și ție, vai, ți-e frică, draga mea ? Iată ce frumos clar de lună ! Dii, dii, dii ! Morții călăresc nebunește. Iar ție, draga mea, nu cumva ți-e frică de morți ?

Mai departe, întîlnesc umbrele osîndiților la moarte, și nu mai fug copacii și satele, ci stelele și cerul.

Fiecare lucru pe care luna îl lumina de jur împrejur, pierea încă de departe, ca răpit ! Cum mai fugeau, pe deasupra lui, și cerul, și stelele !

Și veșnicul refren : „ți-e frică de morți ?“

Iată ce am putea numi forma acestei poezii.

Este o formă frumoasă, desăvîrșită ? Dac-ar trebui să vă comunic impresiile mele, aș atrage atenția că este vorba de ceva prețios și afectat : se vede că e vorba de o formă ticluită *a priori* în toate acele motive și refrene atît de frecvente : aici se află linia care-i desparte pe poeții de mîna a doua de Goethe, de pildă, care înfățișează numeroase legende germane, cu o severă și divină simplitate. Aici există ceva *făcut,* așa că nu putem spune că totul ar fi firesc. Berchet putea să-i opună însă formei măsurate a clasicilor trăsăturile generale ale celeilalte, adică trăsăturile unei literaturi noi, care, astăzi, în Italia, așteaptă încă pe cineva s-o retipărească.

Ajungem astfel la Berchet, care părăsește Milano și ia calea exilului. Pînă acum a umblat după legende germane, și-a ales subiectele din evul mediu, a vorbit despre forme romantice, s-a perfecționat în versificație, a compus romanțe și balade : toate, numai exerciții literare, în care nu există încă nimic în stare să emoționeze și să trăiască. Surghiunit, în sufletul lui își află adăpost un om nou, — iubirea de țară, ura față de străin, ghimpele exilului, durerea pricinuită de lipsuri, iar apoi ieșirea din situația apăsătoare de la Milano, libertatea și bucuria de a putea spune tot ce dorește ;

— sub impresiile acestea noi, Berchet compune *Pribegii din Parga*[3].

Există aici un om nou ; dar ce este acest om nou ? Vă închipuiți oare că un bărbat în vîrstă de patruzeci de ani, cîți avea pe atunci Berchet, cu sufletul plin mai întîi, numai de Parini, și de Foscolo, și de Monti, iar apoi numai de legende romantice, s-ar putea lepăda dintr-o dată de însușirile dobîndite ? Și, cu toate că poartă în sine o lume morală deosebită, e cu putință să nu păstreze nici o urmă a omului care pleacă ? Oameni noi, care să răsară ca ciupercile, nu există. Chiar în poezia aceasta, în care se înfățișează pe sine însuși, îl vedeți urmărit de formele anterioare, vedeți urmele încă neșterse ale celui care fusese mai înainte. Întocmai cum geologul găsește în formațiile noi vestigiile formațiilor precedente, mai puțin desăvîrșite, tot astfel în ordinea morală, cînd un om intră într-o situație nouă, care dă naștere unei transformări complete, rămășițele stării sale primitive nu dispar nici toate, nici deodată. Aruncați-vă privirile peste *Pribegii din Parga* și veți descoperi de îndată urme ale clasicului imitator al lui Parini, al lui Foscolo și al lui Monti, urmele romanticului traducător și imitator al lui Bürger și al romanțe-

[3] Situat pe coasta Epirului, față în față cu insula Corcira, orășelul Parga fusese stăpînit de venețieni pînă în anul 1797, cînd a trecut sub protectorat englez. În anul 1800, englezii, împreună cu ceilalți aliați ai lor împotriva lui Napoleon Bonaparte, au cedat localitatea aceasta turcilor, adică tocmai celor împotriva cărora parganioții duseseră o luptă îndelungată. Pentru a protesta împotriva acestui tîrg necinstit, locuitorii orașului au emigrat în masă, după ce au ars pînă și osemintele morților, înainte ca pămîntul care le acoperea să fi fost călcat de picioarele ostașilor cruntului Ali pașa, guvernatorul însărcinat de sultan cu cîrmuirea Pargăi. În privința alegerii acestui subiect de către Berchet, trebuie să menționăm că apărarea Greciei oprimate de către imperiul otoman a înfățișat una din temele cele mai îndrăgite ale literaturii romantice europene, în general, și italiene, în special. De altfel, Parga l-a interesat și pe Foscolo. La Londra, acesta a întocmit o *Storia della cessione di Parga (Istoria cedării orașului Parga)*, care, din motive politice, nu a fost tipărită.

lor, al baladelor și al noilor genuri literare, cărora li se dădea pe atunci atîta importanță.

Cum stăm, de fapt, cu începutul *Pribegilor?* Amintiți-vă cu cîtă simplitate începe Bürger. Berchet putea să spună: Pribeagul, deznădăjduit, se pregătește să se arunce în mare. Apar în schimb unele reminiscențe clasice, aceleași reminiscențe care se îmbulzeau mai înainte în mintea lui Manzoni, care și el a fost mai întîi clasic. Amintiți-vă divina poezie:

S'ode a destra uno squillo di tromba,
A sinistra risponde uno squillo...

(Se-aude în dreapta un trîmbițat,
Din stînga răspunde un altul...)

Cînd cele două tabere se ciocnesc, poetul face pe miratul și pe neștiutorul, deși nu este, și întreabă:

Chi son essi? Alle belle contrade
Qual ne venne straniero a far guerra?
Qual è quel che ha giurato la terra
Dove nacque far salva, o morir?

(Cine sînt ei? Ce străin a venit
Cu război împotriva frumoaselor ținuturi?
Cine-i oare acela care-a jurat să scape
Țara în care s-a născut, sau să moară?

Berchet știe despre cine vorbește și totuși începe prin a se întreba:

Chi è quel greco che guarda e sospira,
Là seduto nel basso del lido?
Par che fissi rimpetto a Corcira
Qualche terra lontana nel mar.
Chi è la donna che mette uno strido
In vederlo una rocca additar?

(Cine-i oare grecul acela care privește și suspină,
Stînd acolo, în partea cea mai de jos a țărmului ?
Privirile-i par să țintească drept către Corcira,
Un pămînt oarecare aflat departe în mare.
Cine este femeia care scoate un țipăt,
Văzîndu-l arătînd spre o stîncă ?)

Nu se mulțumește cu strofa aceasta, ci continuă să întrebe în același fel, în alte cîteva strofe. Care sînt defectele acestei forme retorice ? Mai întîi, este vorba de o falsă înflăcărare, socotind a fi neştiut ceea ce de fapt se cunoaște, iar apoi este vorba de înlocuirea sentimentului adînc din întreaga poezie printr-un sentiment artificial, pentru că aici cititorul nu știe nici cine este pribeagul, nici despre ce este vorba și nici cine ar putea să fie femeia îndrăgostită. Închipuiți-vă că, ducîndu-vă la Capodimonte, ați vedea un bărbat care vrea să se arunce de pe podul *della Sanità*[4] și pe un altul care l-ar împiedica : vă apropiați și întrebați cu răceală : — Ce se întîmplă ? Despre ce este vorba ? — căci interesul vostru este superficial. La fel și aici există un sentiment superficial și străin de adevăratul interes poetic : nu există forma directă, care cere să intri imediat în subiect, fără înflorituri ori descrieri.

Un englez îl salvează pe pribeag ; femeia îi povestește englezului masacrul din Parga, iar, între timp, autorul face o descriere a zorilor :

Nunziatrice dell'alba già spira
Una brezza leggiera leggiera,
Che agli aranci dell'ampia Corcira
Le fragranze più pure involò.

---

[4] Localitatea Capodimonte se află la nord de Napoli. Podul se numește astfel din cauza apropierii de biserica Santa Maria della Sanità.

(Ca vestitor al zorilor a și-nceput
Să adie un vînt ușor, ușor,
Care-a furat portocalilor din întinsa Corcira
Aromele cele mai pure.)

E vorba tot de reminiscențe clasice. Credeți oare că, în timp ce așteptăm întîlnirea pribeagului cu englezul, criza, adică, am putea citi răbdători trei sau patru strofe în legătură cu aurora și cu soarele, o descriere în maniera clasicilor, deci, bună să ne distreze și să ne îndepărteze de partea cea mai vie a situației ?

Iar cînd grecoaica povestește nenorocirile patriei, credeți că ea vorbește ca Eleonora, ca o femeie, înfățișînd impresiile ei femeiești și durerea pricinuită nu atît de pierderea patriei — căci nu este obligator să fie patriotă — cît de moartea fraților și a rudelor ? Ea spune, de pildă :

No, per Dio ! non si serva al tiranno.

(Nu, pentru Dumnezeu ! nu-l poți sluji pe tiran.)

Un glas feminin nu rostește asemenea cuvinte, pentru care este nevoie de un bărbat, de un patriot. Asemenea podoabe răpesc interesul povestirii.

Iar cînd, în cele din urmă, se află împreună, grecul și englezul sînt repeziți și agitați, cum cere subiectul ? Nici vorbă ! Sînt ca doi oratori la tribună, și, pe cînd unul își expune argumentele, celălalt i le respinge. Povestirea aceasta este prea lungă pentru ca să mai existe forma directă și populară, cum dorea Berchet. Clasicismul îl urmărește încă pe poet, în vreme ce el se îndreaptă către o altă formă.

Iar în poezia aceasta se simte și romanticul, scriitorul de la *Il Conciliatore*, autorul *Scrisorii lui Grisostomo*, cel care se afla veșnic în mijlocul certurilor dintre clasici și romantici : îl simțim mai ales în forma pe care-o alege. Acordă o mare însemnătate aceleia căreia îi spune formă epico-lirică, combătîndu-i pe clasici, care erau

ori numai epici, ori numai lirici. Şi tot lor le opune şi varietatea metrului.

Ce înseamnă pentru Berchet poezia epico-lirică ? Aţi văzut, cu siguranţă, vreunul dintre acele *vaudeville*-uri, cum le spun francezii. Întîi se povesteşte, iar apoi, în momentele pasionale, personajele se apropie de spectatori şi intonează un cîntecel. Aşa a văzut Berchet forma epico-lirică : întîi povesteşte şi descrie, după care cîntă, în versuri scurte, în decasilabi fulminanţi, în loc să vadă în ea contopirea celor două forme, în loc să vadă în ea un singur lucru. Este vorba de aceeaşi şcoală romantică şi populară, care iese la iveală fiindcă era pe atunci la modă şi continua să aibă influenţă asupra lui.

Dar care este lumea morală a *Pribegilor din Parga?* Descoperim aceleaşi sentimente care domină în şcoala romantică, — resemnarea, rugăciunea, înfrăţirea oamenilor, iertarea jignirilor, toate virtuţile creştine, a căror imagine strălucită se află în *Logodnicii*, virtuţile acelea care au fost plăsmuite ca tipuri şi ca monumente în Ermengarda şi în Bice [5], iar apoi în Lucia şi în Angiola Maria [6]. Ceva din iertarea aceea faţă de cei ce jignesc, ceva prea molatic şi prea amabil în caracterul femeii şi într-al englezului îţi dezvăluie prezenţa unui neîndoielnic spirit romantic, îţi spune că Berchet nu şi-a scuturat încă bine praful de pe sandale, nu este chiar în afara situaţiei precedente.

Simţi totuşi că aceasta este o poezie nouă, că este vorba de un alt spirit, de alte idei, de o altă formă. Autorul nu mai este imitatorul care scrie *Castelul din Monfort*. Există aici un suflet care arde, care are nevoie să-şi exprime sentimentele în forme noi, în ciuda reminiscenţelor, în culori noi, chiar dacă-l năpădesc culorile clasice şi romantice. Pe scurt, este vorba de o

---

[5] Bice del Balzo, personaj din romanul *Marco Visconti*, al lui Tommaso Grossi.

[6] Angiola Maria este personajul care dă şi titlul unui roman al lui Giulio Carcano (1812—1882).

formă veche, dominată de un om nou și de o poezie nouă.

Care este ideea nouă care arată saltul uriaș făcut de poet cînd trece de la școala liberală la cea democratică, de la școala resemnării și-a ironiei la cea a indignării, de la o școală care-și dorește o limită la o alta care caută infinitul, cînd are el ca bază un sentiment adevărat? *Pribeagul din Parga* este Giovanni Berchet, este iubirea de patrie împinsă pînă la infinit, încît patria devine un idol și exclude orice altă pasiune. Și este o patrie despre care se vorbește nu în beția posesiunii, ci în suferința pierderii ei, în dorința de a o dobîndi iarăși, în durerea de a fi exilat din ea și în durerea, încă și mai chinuitoare, pricinuită de mila altora, iar nu de puține ori chiar de mila asupritorilor înșiși.

Cunoașteți cu toții subiectul *Pribegilor*. Parga este vîndută de englezi lui Ali Pașa: Parganioții emigrează în masă în insula Corfu. Acolo, deznădăjduit, unul dintre ei, care era însoțit de o grecoaică, se aruncă în mare și este salvat de un englez. Respinge apoi, cu mîndrie, toate ofertele pe care i le face acesta din urmă. *Pribegii* se rezumă la ultima scenă, restul fiind doar pregătire.

Există însă un lucru care, în abstract, pare uriaș, ba chiar nedrept. Și totuși, simți că este un lucru viu, fiindcă autorul scrie, gîndește și simte astfel. După ce l-a salvat, englezul îi spune pribeagului: — Nu numai tu ești nefericit, este nefericit și cel care aparține unei patrii dezonorate. — Iar apoi:

Per l'ingiuria che entrambi ha percosso
Or tu m'odi, o fratel di dolore!
Io nè il suol de'tuoi padri a te posso,
Nè la bella ridar libertà;
Ma se in te non prevale il rancore,
Se preghiera fraterna è gradita,
Dal fratello ricevi un'aita,
Che men grami i tuoi giorni farà.

(Pentru lovitura ce o primim amîndoi
Tu mă urăşti, o frate întru durere !
Eu nu-s în stare să-ţi dau înapoi nici pămîntul
Părinţilor tăi, nici libertatea frumoasă ;
Dar dacă în tine ranchiuna nu precumpăneşte
Şi dacă ruga-mi frăţească nu-ţi este urîtă,
Primeşte atunci ajutoru-mi de frate
Care-ţi va face zilele mai puţin mohorîte.)

Este cumva aceasta vorbirea unuia care insultă ?

Doreşte oare englezul să se distreze pe seama grecului şi să-l umilească ?

Noi, care privim lucrurile liniştit, simţim că englezul face această ofertă cu toată delicateţea şi cu toată cordialitatea de care este în stare. Dacă s-ar adresa unui om care n-ar fi nefericit, care nu s-ar găsi la ananghie, ar fi foarte bine, căci ceea ce se oferă din inimă este primit cu inima. Unui om căzut în nevoie, pe care toţi îl ştiu că de-abia îşi duce zilele, nu va izbuti însă să-i fie pe plac nici măcar oferta cea mai delicată. Situaţia are în ea ceva care ascunde adevărul şi îndeamnă neîntîrziat la refuz, ca şi cînd celălalt te-ar umili şi te-ar dispreţui, şi te-ar crede în stare să întinzi mîna. Darmite să i-o întinzi lui, celui care ţi-a vîndut patria !

Privind poezia în abstract, din punct de vedere al dreptăţii şi al adevărului, se pare că pribeagul depăşeşte orice limită şi sîntem înclinaţi să gîndim la fel cu grecoaica, aceasta căutînd să-l determine să primească. Dar autorul, înflăcărat de amintirile sale, se mută pe alt teren şi înfăţişează un om plin de pasiune, aşa că simţi întreaga realitate a acestor cuvinte :

Tieni i doni, e li serba pe'guai
Che la colpa al tuo popol matura ;
Là, nel dì del dolor, troverai
Chi vigliacco ti chiegga pietà.
Ma v'è un duolo, ma v'è una sciagura
Che fa altero qual uom ne sia colto :

E il son io ; nè chi tutto m'ha tolto
Quest'orgoglio rapirmi potrà.

(Ține-ți darurile și păstrează-le pentru nenorocirile
Pe care păcatul le pregătește poporului tău ;
Acolo, în ziua durerii, îl vei găsi pe cel
Care, ca un laș, îți va cere-ndurare,
Există însă o durere, există însă o nenorocire
Care-l face să se mîndrească pe orice om lovit de ea :
Omul acela sînt eu ; iar mîndria aceasta
N-o să mi-o poată răpi nici măcar cel care mi-a luat totul.)

Asupriți de tiranie, ori de cîte ori citeam strofa aceasta, simțeam o nu știu ce emoție care ne înălța, și ne spuneam : — Iată un monument al demnității umane ! — Cînd un om, socotindu-se umilit, își preschimbă nenorocirea în mîndrie și se ridică deasupra celui care-l compătimește, există în el ceva dantesc. Și există aici mult adevăr, există aici un sentiment puternic, ce nu se putea exprima decît în modul acela epic și sublim. Aici este partea vie a poeziei, ceea ce, într-un anume fel, o face originală.

Voi începe acum să vă explic în ce chip iau naștere, din sentimentul acela, formele care fac din *Pribegii* prefața altor poezii lirice patriotice ale lui Berchet.

*

Am observat, în *Pribegii din Parga*, reminiscențe clasice și romantice. Cercetînd varietatea aceea de metru și de gen, amestecul acela de epic și de liric, apare imediat o formă nouă, care este romanța sau balada. Cine se oprește la descrieri, la tirade, la prea marea abundență a unor dialoguri lipsite de acțiune, va găsi reminiscențe din Monti și din Foscolo : pe urmă, însă, cine privește adînc în sentimentele care dau viață poeziei, va descoperi că are în față un conținut nou, într-o formă nouă.

Îi găsiți aici, ca protagoniști, pe Pribeag și pe Arrigo. Nu sînt două personaje : în ei, personalitatea este de-abia schițată. Sînt două sentimente ce puteau lua naștere cu înflăcărare în sufletul celui care, în 1821, își părăsise de puțin timp patria, lăsînd în urmă o întreagă revoluție și o întreagă reacțiune. De o parte, există durerea pricinuită de pierderea patriei, care împinge la sinucidere, există indignarea pricinuită de vinderea patriei, care face să se înalțe un strigăt de răzbunare, schimbă durerea în furie și, cu gîndul la mîniile ce *în fapte se cer preschimbate*, îl cheamă pe sinucigaș înapoi la viață :

Veggo or l'ire che compier si denno
E più franco rivivo al dolor.

Văd acum mîniile ce în fapte se cer preschimbate
Și îmi trăiesc durerea în chip mult mai sincer.

De partea cealaltă se află contradicția dintre iubirea de țară și faptul de a o ști dezonorată. Aceste două sentimente alcătuiesc un fel de scenă în care, printr-o cortină foarte străvezie, se zărește Italia acelor vremuri, Italia pierdută și Italia vîndută. Și trebuie să vedem acum cu cîtă finețe analitică sînt evidențiate poetic aceste două sentimente, înarmate unul împotriva celuilalt, căci Arrigo îi salvează viața Pribeagului, iar Pribeagul îi străpunge inima lui Arrigo, rănindu-l pe toată viața.

Se pare că Arrigo umple toată scena și că este protagonistul, — el care face pe generosul, are corăbii sub comanda sa, este înconjurat de servitori, călătorește prin Europa ca să se distreze, este fericit. În comparație cu Arrigo, celălalt, care-și pune în primejdie propria sa viață și paște turmele altuia, pare mai degrabă un iobag. Nu aparența aceasta îi impresionează însă pe oamenii care nu sînt vulgari ; simțim că ne interesează o biată țărancă, să zicem Lucia, și ne uităm cu dispreț la oamenii mai puternici, cînd inima lor este vulgară.

Dacă vreți să surprindeți deosebirea dintre cei doi, fără să recurgeți la analiză, este destul să-i priviți. Unul este bogatul, pe chipul căruia citești plictiseala : simți că îl roade viermele urîtului. Celălalt, în timp ce ară un ogor care nu-i al său, are chipul senin. Chiar din înfățișare se întrevede deosebirea de poziție morală.

Arrigo a primit o lovitură care i-a distrus viața : aceea de a se simți englez, de a purta un nume rostit pînă atunci cu atîta mîndrie, iar acum de a fi osîndit să audă spunîndu-i-se :

Che t'importa, o vilissimo inglese
Se un ramingo di Parga morì !

(Ce-ți pasă, englez nemernic,
Dac-a murit un pribeag din Parga !)

Și tot acum, un glas mîndru îi strigă :

Rammentando qual sono e qual fui,
I miei figli, per Dio ! fremeranno ;
Ma non mai vergognati diranno :
Ei dall'Anglo il suo frusto accattò.

(Amintindu-și cine sînt și cine am fost,
Copiii mei vor fremăta, vai, Doamne ! ;
Dar nu vor spune niciodată rușinați :
El a cerșit pîinea englezului.)

De-acum încolo, oriunde s-ar duce, la munte sau la șes, pe ogoare și-n sate, glasul acela îl va urmări și, ca să-l chinuie, îi va spune : — Ești englez !

Sente l'Anglia colpata d'oltraggi,
Maledetta da un nuovo livor.

Înțelege că Anglia este acoperită de insulte,
Blestemată ca urmare a unor noi resentimente.

Și totuși, el trezește interes. Odinioară, i-ați fi pizmuit bogățiile, astăzi îl compătimiți, căci ceea ce-l innobilează este tocmai faptul că se simte nefericit, avînd o asemenea patrie : aceasta ne face să-l despărțim de gloată și să vedem în el un suflet cîtuși de puțin comun.

Dar dacă-l despărțim pe acesta de gloată, cine umple scena ? Care este figura care domină acolo ? Este tocmai cel care ară pămîntul și mînă la păscut turme ce nu-i aparțin. Nu însemnează că el nu-și dă seama de modestia condiției sale : ar fi un idiot, dacă lucrurile ar sta altfel. Simte, își aduce aminte că a fost un războinic onorat și puternic. Mîna aceea bătătorită de mînuirea spadei, mîna pe care bătătura strălucește ca o nestemată, fiindcă amintește atîtea isprăvi glorioase, mîna aceea, zic, strînge acum coarnele plugului. Amintirile acestea se contrapun modestiei prezente, modestie voită, care-i spune tot timpul : — Tu nu ești laș ; căci n-ai primit să strîngi mîna celui care ți-a asuprit patria. — Este un întreg complex de sentimente elevate care-i dă măreție celui exilat, deși ține în mînă hîrlețul ; îi împrumută dimensiuni gigantice, ca acelea, să zicem, ale lui Farinata, — iar autorul a știut să condenseze sentimentele acestea într-o strofă pe care-am învățat-o cînd eram copil și n-am mai putut s-o uit :

Qui starò, nella terra straniera ;
E la destra onorata, su cui
Splende il callo dell'elsa guerriera,
Ai servigi più umili offrirò !
Rammentando qual sono e qual fui,
I miei figli, per Dio ! fremeranno ;
Ma non mai vergognati diranno :
Ei dall'Anglo il suo frusto accattò.

(Voi sta aici, în țară străină ;
Iar dreapta, prea cinstită, pe care
Strălucește bătătura făcută de mînerul sabiei războinice,
O voi oferi pentru serviciile cele mai umile.

Amintindu-și cine sînt și cine-am fost,
Copiii mei, zău Doamne ! vor fremăta ;
Dar nu vor spune niciodată rușinați :
El a cerșit pîinea englezului.)

Pe buzele unui actor deprins cu spectacolul, aceste ultime cuvinte ar fi însoțite de un zîmbet în care s-ar amesteca satisfacția personală și disprețul față de englez.

Vedeți deci, pe ce tărîmuri l-a înălțat pe Berchet, încă din primele momente, înflăcărarea patriotică, tărîmuri superioare, unde se poate ajunge numai cu închipuirea, în fața cărora ne simțim mici, simțim că ni se taie parcă răsuflarea, cum i se întîmplă celui care se înalță prea sus în văzduh. În firile cu adevărat artistice, instinctul poetic impune ca scriitorul, atunci cînd atinge eroismul, o măreție cu totul excepțională, să simtă nevoie de a da glas, în atmosfera aceea, și unor corzi mai dulci și mai gingașe, care, încetul cu încetul, să ne întoarne în ambianța noastră firească și să ne ajute să simțim viața așa cum o simțim de obicei. O pildă ne-o oferă Dante, în cîntul contelui Ugolino : alături de sentimentele acelea supraomenești, cîtă grație respiră copilul, care spune :

...Padre mio, chè non mi aiuti ?

...Ajută-mi, tată, dacă-mi ești aproape ! [7]

Iar ceilalți :

...Tu ne vestisti
Queste misere carni, e tu le spoglia !

(...căci trup ne-ai dat tu însuți și de dînsul
e dreptul tău, de vrei, să ne despoi.) [8]

---

[7] Dante, *Inf.*, XXXIII, 69.
[8] Dante, *Inf.*, XXXIII, 62—63.

Asemenea mici episoade, legate de unele creaturi inocente, încă neînzestrate cu înțelegere, care micșorează ceea ce este prea aspru în tabloul înfățișat, ne scot din atmosfera aceea și ne împacă cu viața. Un alt mare creator de *monștri poetici* — monștri nu cu înțelesul de urît, ci cu acela de gigantic — este lordul Byron. Și știți că el este totuși creatorul Medorelor și al Adelor : în plină furtună, face să strălucească doi ochi negri, care domolesc ceea ce este prea crud și exagerat în *Cain*, de pildă, ori în *Corsarul*. Amintiți-vă, de asemeni, de acea blîndă și dulce Ofelia, care revarsă atîta grație peste singurătatea lui Hamlet.

Berchet a plasat aici grecoaica, o femeie care înfățișează o noutate în poezia italiană. Ea ne îngăduie să ieșim dintr-o situație prea încordată și să ne întoarcem la viața obișnuită. Aveam femeile mîndre ale lui Alfieri, și monotone, și guralive, — aveam femeile resemnate și rugătoare ale lui Manzoni și ale lui Grossi. Aceasta nu are nimic de-a face nici cu unele, nici cu altele : este ea însăși, este o individualitate poetică. Femeie, ea nu nutrește idei în legătură cu patria, ca bărbatul, ci, dimpotrivă, blestemă ideile acestea, ar vrea să le alunge, ca să-și liniștească bărbatul : — Nu-l treziți, îi spune ea lui Arrigo, lăsați-l să doarmă liniștit :

Ah ! sien placidi i sonni, e dal ciglio
Si transfonda la calma nel core ;
Nè il funestin vaganti pensier
Che gli parlin di patria, d'esiglio,
Che gli parlin d'oltraggio stranier.

(Vai ! fie-i somnul liniștit, iar dintre gene
Coboară-i-se liniștea în inimă ;
Să nu-l amărască gînduri rătăcitoare
Care să-i vorbească despre patrie, despre exil,
Care să-i vorbească despre străinul ce l-a jignit.)

Ea nu este patriotă în sensul politic, ca Pribeagul. Pentru ea, patria este un complex alcătuit din lucrurile

acelea care pot să intereseze un suflet de femeie, teiul solitar,

Che di Parga incorona l'altura,
(Ce încunună înălțimea pe care se află Parga,)

pîrîul, casa părinților, copilul, mama. Imaginile acestea, sentimentele acestea o pot emoționa. Ura adîncă a bărbatului, furia, deznădejdea, ea le înțelege, dar nu le simte și rămîne străină de ele. Englezul care-i salvează soțul nu este pentru ea *britul odios,* ci, dimpotrivă, îi spune : — ești milos, iar într-o zi o să-mi fie drag să mă gîndesc la tine :

Un rifugio fia dolce al cor mio
Rammentar chi m'ha salvo il marito.

(Un refugiu plăcut va fi pentru inima mea
Amintirea celui ce mi-a salvat bărbatul.)

Iar cînd acesta se trezește, ea rămîne pe gînduri : *cine știe ?* și ar vrea ca el să-i întindă mîna celui care l-a salvat.

Este o ființă drăgălașă, toată numai grație, strict feminină, care întrerupe ceea ce este prea exagerat în situație. Dar este ea un personaj, un caracter ? Făurită dintr-un aluat mai moale decît cel al bărbatului, simțirile ei sînt legate organic de ale lui ; ca și în cazul fraților siamezi, toate vibrațiile inimii ei nasc din vibrațiile inimii soțului său : nu poate să se ridice împotriva lui și nici să creeze o situație dramatică. Tace cînd vorbește bărbatul ; își însușește pasiunile lui, fiindcă trebuie să îl respecte ; cînd însă acesta tace, ori cînd nu este de față, își capătă din nou stăpînirea de sine, își revarsă întreaga ei fire feminină, — de-aici venind farmecul relatării despre măcelul din Parga, pe care ea i-o face englezului.

Logica ucide adeseori poezia : logic vorbind, cînd scopul poeziei este înfățișarea indignării pricinuită de vinderea patriei, cînd acesta este punctul în care se concentrează întreaga compoziție, ce ar trebui să fie po-

vestirea despre căderea Pargăi ? În loc de amănunte, ar trebui să cuprindă făgăduielile englezilor, acordul lor viclean cu vrăjmaşul Pargăi, lovirea pe la spate a nefericitului oraş. Aici ar trebui să se concentreze întreaga înflăcărare poetică. Iar dacă, în locul grecoaicei, istorisirea aceea ar face-o un bărbat din Parga, sau soțul, vorbirea lui ar fi plină de răcnete : acesta şi-ar pierde calmul, ar împinge pasiunea pînă la furie, iar poezia ar deveni, dacă se poate spune astfel, un uragan.

Dar nu ; cea care povesteşte este o femeie. Şi-a auzit bărbatul vorbind despre vinderea Pargăi, dar rămîne străină de chestiunile politice şi relatează ce a văzut, tot ceea ce izbeşte imaginația feminină. Trece repede peste anumite lucruri care ar fi reținut atenția unui bărbat. Dar unde se opreşte şi îşi dă în vileag impresiile ? Exact la ultima zi, la ziua care pentru femei trebuie să fi fost cea mai elocventă, căci vacarmul luptelor nu ajungea pînă la vatra lor domestică. Părăsirea osemintelor părinteşti, abandonarea patriei, aşezarea tuturor într-un şir lung în vederea plecării, urcarea pe corabie şi faptul de a nu mai vedea țărmul pe care se născuseră, — sînt toate imagini pe care un bărbat nu le ia în seamă, dar către care o femeie îşi îndreaptă atenția, dîndu-le relief cu ajutorul sentimentelor. Astfel povestit, măcelul din Parga — situație sfîşietoare, dar plină de gingăşii şi de suavitate — devine deci o adevărată nestemată. Femeia nu se risipeşte în raționamente, în descrieri, ci se mărgineşte numai la fapte, la amănunte, amănunte care au impresionat-o ca atunci cînd povesteşte despre fecioara care-şi aruncă pletele în focul ce a mistuit ultimele rămăşițe ale părinților ; despre mama ce blestemă patul rodnic, în timp ce-şi acoperă pruncii cu sărutări, despre o alta care îşi smulge sugarul de la sîn şi

Con istrano delirio di affetto
Si calava al ruscello vicino,
Vi bagnava per l'ultima volta
Nelle patrie fontane il bambino ;

(Într-o ciudată pornire drăgăstoasă
Cobora spre pîrîul vecin
Unde în ale patriei ape
Îmbăia pruncul pentru ultima oară ;)

despre cei care iau cu ei o creangă, un smoc de iarbă, un bulgăre de pămînt, pentru a duce o amintire din patrie ; — şi ca atunci cînd în închipuirea ei se succed cu repeziciune marea liniştită şi mulţimea care plînge :

...la queta marea
Si converse di lunghi ululati.

(...marea liniştită
Se-acoperi de urlete prelungi.)

Este un întreg complex de circumstanţe, din cele care se pot întipări cel mai bine într-un suflet gingaş, însoţite de sentimente pe care numai o femeie le poate avea. Este, repet, o nestemată ce străluceşte în mijlocul unui cer întunecat şi într-o atmosferă furtunoasă.

Nu este lipsit de importanţă să vedem ce fel de versuri au ieşit din conţinutul acesta întru totul nou şi atît de adînc simţit. Sînt versuri în metrica veche italiană şi par tinere, anume alcătuite, proaspăt ţîşnite chiar atunci din imaginaţia artistului. Italia nu citise încă — nici măcar după cei ai lui Manzoni — decasilabi de felul celor pe care îi găsim în *Pribegii din Parga*. Sînt forme foarte vechi împrospătate, deoarece mişcarea aceasta, melodia aceasta, exprimă ceva viu şi adevărat ce se află înăuntru.

Decasilabul este versul italian cel mai frumos şi, tocmai de aceea, şi cel mai greu. Versurile noastre cad cu uşurinţă în proză, iar pentru aceasta ajunge numai să schimbi accentul. Alcătuim deseori, chiar cînd vorbim, versuri de unsprezece, de şapte, de opt sau de nu ştiu cîte alte silabe. Un singur vers îşi păstrează muzicalitatea sa, iar acesta este cel de zece silabe, fiindcă nu trebuie să se sprijine pe o singură silabă, cum se întîmplă în

Canto l'armi pietose e il capitano [9]

care se opreşte pe silaba a şasea şi pare proză. Decasilabul are trei accente, şi le are la distanţă egală, sugerînd parcă o bătaie de tobă. Par să fie trei grupuri de cîte trei silabe, care vor sfîrşi printr-o singură silabă. Vedeţi deci cîtă muzicalitate cuprinde şi cît e de greu să fie ascunsă. Accentele acelea aflate la depărtare egală şi împletite între ele tulbură şi dau rapiditate mişcării.

Puteţi povesti un fapt în aşa fel încît toate circumstanţele să ceară mişcarea rapidă a versului de zece silabe ? Nu, desigur, iar atunci aţi fi obligaţi să traduceţi ceva normal şi calm, ca *liniştea mării*, într-un metru impetuos, poetic prin excelenţă. Iată din ce pricină decasilabul este atît de greu şi este atît de rar în Italia, încît se poate spune chiar că Berchet a creat un metru nou.

Decasilabul, am spus-o, nu poate fi disimulat, iar dacă vreţi *hic labor, hic opus* [10]. Dacă se apucă să lucreze la rece, un poet produce un lucru artificial : cînd ceea ce spune ţîşneşte însă dintr-o înflăcărare adevărată, el găseşte, fără să se gîndească la asta, modul de a-l disimula.

Guizza il fuoco : — la schiera animosa
De'mariti il difende, e appressarse
La vanguardia dell'empio non osa.
Guizza il fuoco, divampa ; son arse
Le reliquie de'padri, ed il vento
Già ne fura le ceneri sparse.

(Izbucneşte focul : — ceata curajoasă
A bărbaţilor îl apără, iar avangarda
Necredincioşilor nu cutează să se apropie.
Izbucneşte focul, ţîşnesc flăcări ; sînt arse
Rămăşiţele părinţilor, iar vîntul şi începe
Să ia cu el cenuşa şi s-o împrăştie.)

---

9 Cînt armele vrednice de milă şi pe căpitanul.
10 Virgiliu : *Eneida*, cîntul al VI-lea, v. 129. Corect : *Hoc opus, Hic labor est* (Aceasta este lucrarea, aici trebuie făcută).

Sînt versuri minunate. Decasilabul dispare aici, fiind frînt în mai multe sensuri deosebite, căci nu e vorba de

S'ode a destra uno squillo di tromba,

(S-aude la dreapta un trîmbițat ;)

unde totul este dintr-o bucată ; se dovedește, însă, alcătuit din trei mișcări separate, de parc-ar fi vorba de două sau de trei versuri, iar nu de unul singur, care să se precipite cu repeziciune către sfîrșit, după specificul decasilabului. Cînd femeia spune cu blîndețe :

...son arse
La reliquie de'padri,

(...sînt arse
Rămășițele părinților,)

există o pauză, chiar în sentiment, de parc-ar spune : — O dată arse osemintele acelea, totul s-a sfîrșit — ; iar opririi lăuntrice, îi corespunde oprirea versului. „Rămășițele părinților“ ar fi parcă un septenar, urmarea lui unindu-se cu celălalt vers.

În altă parte spune :

...e la queta marea
Si converse di lunghi ululati,
Sì che il dì del naufragio parea.

(...iar marea liniștită
Se-acoperi de urlete prelungi,
De parc-ar fi fost ziua potopului.)

De parcă rămîne despărțit, iar versul pare să se limiteze doar la cuvintele *ar fi fost ziua potopului* și să fie un septenar.

O altă dificultate a decasilabului se ivește atunci cînd el trebuie făurit astfel încît să ne îngăduie să *accentuăm*

ideile. Dacă toate ideile ar avea aceeași valoare, versurile ar putea să fie și ele egale.

Amintiți-vă, de pildă :

S'ode a destra uno squillo di tromba,
A sinistra risponde uno squillo ;
D'ambo i lati calpesto rimbomba
Da cavalli e da fanti il terren.

(Se-aude în dreapta un trîmbițat,
Din stînga răspunde un altul ;
Pe ambele laturi tropotul cailor
Face să vuiască pămîntul.)

Există aici o frază care să iasă în relief ? Nu, impresia este produsă de tot ansamblul, care exprimă o mișcare rapidă. Deseori, însă, între mai multe idei diferite, una se cere accentuată, așa încît să iasă în evidență și să impresioneze prin ea însăși. În decasilab, evidențierea aceasta este greu de obținut. Berchet izbutește însă în chip minunat, mai ales prin plasarea la coada versului a unui cuvînt lung, a unuia de patru silabe, obligînd glasul să se oprească asupra lui. În :

I miei figli, per Dio ! fremeranno,

Copiii mei, vai, vor fremăta,

glasul se oprește numai asupra lui *vor fremăta*, iar dac-o să vreți să citiți expresiv, va trebui să-l schimbați, *vor fremăta* este totul. Și în cele mai sus citate :

...iar marea liniștită
Se-acoperi de urlete prelungi,

ultimele cuvinte, *urlete prelungi*, sugerează plînsul pribegilor ; este vorba de un singur adjectiv, care, în locul unor descrieri interminabile, exprimă contrastul dintre

cele două idei, adică dintre placiditatea mării și tulburarea mulțimii.

Am vrut să stărui puțin asupra acestor versuri care trec drept finețuri și artificii —, și nu este adevărat, fiindcă sînt lucruri pe care le descoperim și le distingem noi, după ce poetul le-a scris : în fierbințeala creației, el nici nu se gîndește la ele. Marele economist John Stuart Mill îndrăgea poezia și muzica, dar ca economist, numai cu mintea. La un moment dat, se apucă să facă socoteala cam cît cărbune fosil mai există încă în pămînt, ca să poată spune cît timp vor mai ține locomotivele. Iată însă că, într-o altă zi, stînd să asculte muzică, se arăta a fi distrat. Întrebat de cineva, răspunse : — Mă gîndesc că notele muzicale sînt într-un număr determinat și de aceea calculez numărul combinațiilor melodice prin care poate să treacă o notă muzicală. — După părerea lui, așadar, muzica ar pieri atunci cînd s-ar epuiza toate combinațiile, căci atunci ea s-ar vedea redusă la amintiri. Și nu se gîndea că, întocmai cum orice individ este o combinație nouă, un lucru în sine și infinit în același timp, tot astfel nu există nici o combinație muzicală care să semene cu o alta, căci ea nu ia naștere din notă, ci este fiica sentimentului și a impresiei, care înfățișează întotdeauna lucruri noi.

Nu există durere identică cu o altă durere, nu există impresie identică cu o altă impresie. Nu vă opriți, deci, la artificiile tehnice, dincolo de care se află creația, care zămislește inconștient ceea ce numim artificiu.

Pînă și stilul, forma *Pribegilor din Parga,* este un lucru nou. Nu este stilul lui Manzoni ori al lui Leopardi, deși acestea două sînt desăvîrșite, iar el este imperfect și așteaptă încă artistul care să-l ducă la desăvîrșire. Este întocmai ca vorbirea noastră, obișnuit, direct, traducere imediată a ceea ce se află în noi. Ar fi ceva insipid, vulgar, de nesuferit, dacă poetul ar scrie la rece, dar aici, unde totul izvorăște dintr-o inspirație adevărată, dintr-o inimă într-adevăr emoționată, tot ceea ce pare a fi doar pulbere este atras și topit în unda melodică,

amestecată cu fraze noi, ca : *bucurie a gîndului, o alta își smulgea sugarul de la piept* și

Si calava al ruscello vicino,
Vi bagnava per l'ultima volta
Nelle patrie fontane il bambino,

(Cobora spre pîrîul vecin
Unde-mbăia pentru ultima oară
Copilul în ale patriei ape.)

Ori ca *odraslă a unui pămînt disprețuit*, și ca *îmi insuflă o silă de nebiruit*. Erau fraze anatemizate de către poeți, iar Berchet le-a pus în valoare. Ceea ce a făcut Victor Hugo în Franța, cu lipsa de măsură și cu exagerarea ce-i erau proprii, a făcut și Berchet în Italia, fără s-o știe, exceptînd unele dăți cînd ține să fie clasic.

O femeie care vorbește în mijlocul străzii, dar cîntînd, plină de însuflețire și agitată, iată imaginea poeziei lui Berchet, iar aici vedeți ce anume anunțau *Pribegii din Parga* ca viu și ca nou.

M-am oprit la poezia aceasta pentru a vă da o idee potrivită cu privire la Berchet ; pe celelalte nu le-aș putea cerceta însă, una cîte una : deocamdată, v-am pus la îndemînă firul care-o să vă poată călăuzi în studierea celor rămase pe dinafară, limitîndu-mă să vă înfățișez trăsăturile generale. Nu există nici una pe care să n-o știți pe de rost și de aici se vede că el nu este un poet trecător, ci o prezență veșnică în poezia italiană.

Înainte de orice, luați seama la aspectele exterioare. Cine este Berchet ? Mi-ați putea răspunde : un bărbat numai furie, numai mînie, numai răzbunare, un patriot aflat la ultima expresie a deznădejdii. Și totuși, aceasta este doar fața. Italienii — cu excepția lui Leopardi, în cercul său particular — nu au încă o poezie atît de adîncă încît să nu fie o simplă ațîțare a nervilor și a fanteziei și care să pornească din inimă. Italienii vorbesc de-

seori în mod provocator, după care, dacă luați bine seama, se descarcă strigînd. Toată exaltarea pe care ați descoperit-o la Berchet nu are nimic de-a face cu inima lui. Odată înfăptuit programul național, ura față de nemți a dispărut : am rămas prietenii unui popor care, în anumite privințe, ne-a luat-o înainte pe calea civilizației.

Ce este, în fond, Berchet ? Dacă ar fi avut în el ceva tot atît de adînc ca ura despre care vorbește tot timpul, valul impetuos care-l îndeamnă la poezie nu s-ar fi epuizat atît de curînd. După șase sau șapte poezii, el tace. Este un om cu o fire plăcută, melancolic, închis în sine ca o fecioară, puțin expansiv. Acestea sînt corzile încă întregi în poeziile sale ; — tot restul a dispărut. În *Remușcarea*, Doamna aceea care odinioară, în cadrul anumitor condiții politice, făcea atita impresie, s-a ofilit. Iar poezia cea mai genială, cea în care vedeți parcă germenii conținutului poetic, ce s-a dezvoltat apoi în el, este *Trubadurul* : — trubadurul care, cu lăuta lui, umple de bucurie castelul și are inima aprinsă de ochii negri ai castelanei, dar este alungat de către seniorul său. Care este ultima expresie a acestei poezii ?

Scese, varcò le porte ;
Stette, guardolle ancor :
E gli scoppiava il cor
Come per morte.

Venne alla selva bruna :
Quivi erra il Trovator,
Fuggendo ogni chiaror
Fuor che la luna.

La guancia sua si bella
Più non somiglia un fior ;
La voce del cantor
Non e più quella.

(Coborî, trecu dincolo de poartă ;
Se opri, o mai privi încă o dată ;
Și îi plesnea inima-n piept
Ca în ceas de moarte.

Ajunse la pădurea întunecată :
Acolo rătăcește Trubadurul,
Fugind de orice strălucire
Afară de cea a lunii.

Obrazul lui atît de frumos
Nu mai seamănă cu o floare ;
Iar glasul cîntărețului
Nu mai este același.)

Iată genul lui Berchet, indefinitul acela al grației, al unei dureri melancolice, închise, care nu răbufnește și care face ca personajele lui poetice să nu devină niciodată dramatice, tocmai fiindcă nu au forță de expansiune, și rămîn lirice, germeni, *caractere mute*, cum spun nemții.

Iar *Clarina* ce este ?

S'ode un suono di dolor !

(Se-aude un vuiet de durere !)

Aici este întreagă ea ; nu vorbește de loc ; poetul este cel care-i ghicește sentimentele și îi spune povestea. Și care este sfîrșitul acestei romanțe, atît de emoționantă în gura autorului ?

Iat-o pe Clarina, cu ale sale „*rêves*", stînd, doborîtă de tristețe, sub plopii din Dora.

Qui Gismondo, il dì fatale,
Scansò l'ira dei tiranni ;
Di qui mosse, e il tristo vale
Qui Clarina a lui gemè ;
E qui a pianger vien gli affanni
Dell'amante che perdè.

Più fermezza di consiglio,
Ahi, non ha la dolorosa !
Fra le angustie dell'esiglio
Lunge lunge il suo pensier
Va perduto senza posa
Dietro i passi del guerrier.

(Aici, în ziua nenorocită
Gismondo a ocolit ura tiranilor ;
De aici a plecat și tot aici Clarina
I-a spus gemînd tristu-i bun rămas ;
Aici vine ea, de asemeni, să plîngă
Suferințele iubitului pe care l-a pierdut.

Mai multă tărie de fire
Nu are, vai, biata îndurerată !
Iar printre amărăciunile exilului
Gîndul ei rătăcește, pierdut,
Departe, departe, și fără odihnă,
Însoțind pașii războinicului.)

La ce se gîndește ? Ce dureri o apasă ? Nu o spune : cade într-un fel de durere liniștită, fără melancolie.

Priviți-l însă pe călătorul acela care, bucuros de un asemenea gînd, se pregătește să vadă Italia și aude, pe neașteptate, spunîndu-se :

.....Maledetto
Chi s'accosta senza piangere
Alla terra del dolor !

(.....Blestemat să fie
Cel ce se apropie fără să plîngă
De ținutul durerii !)

Dar cealaltă romanță, atît de plină de imprecații, cum se sfîrșește oare ?

A'bei soli, a'bei vigneti,
Contristati dalle lagrime

Che i tiranni fan versar,
Ei preferse i tetri abeti,
Le sue nebbie, ed i perpetui
Aquiloni del suo mar.

(Frumoaselor ținuturi însorite, frumoaselor podgorii
Întristate de șuvoiul lacrimilor
Pe care le fac să curgă tiranii,
El le-a preferat brazii posomoriți,
Cețurile și vînturile
Neostenite ale mării sale.)

Formă veșnic liniștită. Giulia, mama care în ziua recrutării așteaptă ca feciorul să tragă la sorți, în mijlocul unei mulțimi nepăsătoare și stăpînită numai de curiozitate

Non bassa mai'l volto, nol chiude nel velo,
Non parla, non piange, non guarda che il cielo,
Non scerne, non cura chi intorno le sta.

(Nu-și pleacă nicicînd fața, nu o acoperă cu vălul,
Nu vorbește, nu plînge, se uită doar la cer,
Nu deosebește nimic, nu-i pasă de cine-i e în jur.)

Iar cînd intervine lovitura aceea de trăsnet la care se aștepta cel mai puțin, cînd aude rostindu-se numele feciorului, sub ce formă îi parvine această veste, care ar ajunge, oricum, pentru a îngrozi o femeie ?

L'han detto : — e suo figlio ; — doman vergognato,
Al cenno insolente d'estranio soldato,
Con l'aquila in fronte, vedrallo partir.

(Au spus-o : — e fiu-său ; plin de rușine, mîine
La semnul insolent al unui ostaș străin,
Cu vulturul pe frunte, o să-l vadă plecînd.)

Este momentul deschiderii sufletului, dar tocmai atunci inima se strînge, la fel cu aceea a surghiunitului :

Fur l'ultime lagrime
Che il miser verso ;
Poi cupo nell'anima
Il duol rinserrò.

(Au fost cele din urmă lacrimi
Pe care le-a vărsat nefericitul ;
Întunecat, apoi, și-a strîns
Durerea-n suflet.)

Sînt firi închise, cu toții, iar cînd a vrut să creeze puțină efuziune lirică, să pună o vorbă în gura personajelor sale, Berchet a căzut în artificial și în mediocritate. Italianca aceea care s-a măritat cu un neamț, înfățișată prin refrenul acela prost rimat :

Vile ! un manto d'infamia hai tessuto
L'hai voluto, sul dosso ti sta,

(Lașo ! ai țesut o mantie rușinoasă :
Ai vrut-o, o porți pe tine,)

este un caracter retoric.

Care este consecința poetică a unei asemenea genialități melancolice și fantastice ? Berchet a evitat genul acela italian impur care se numește *canțonă*, adică raționamente și sentimente puternice țesute laolaltă, ca o imitație a lui Petrarca. A încercat să se apropie de cîntecele populare, care nu înfățișează raționamente, ci simple situații din viață, așa cum este ea reprezentată de fantezia poporului — pescarul care pleacă să-și caute aleasa, fata care-și așteaptă iubitul, o alta care este dusă în ispită de un *frustino*, cum i se spune la Florența unui filfizon etc. A dorit să creeze cîntece populare patriotice, încadrînd în ele situații mărunte, cum ar fi străinul care vine să viziteze Italia și este oprit de pustnic,

Clarina sub plopi, Giulia în ziua recrutării ori Matilde speriată, fiindcă a visat că s-ar fi măritat cu un neamț.

Devin situațiile acestea dramatice ? Nici pomeneală. De-abia ivite, ele pălesc aidoma trandafirului, care nu are destulă apă pentru a-și deschide petalele. Le-aș numi *evanescente*, pentru a arăta sentimentele zugrăvite de poet și ajunse, în cele din urmă, la o formă condensată și reflectată în sine, care spune foarte mult fiindcă închide gîndul ce tulbură pe dinăuntru, sentimentul ce roade inima, aidoma cariei : sînt situații ce se vestesc dramatice și se preschimbă în lirice. În ele se află întregul an 1821, fără simboluri și raționamente, fără jocuri ale imaginației și fără zorzoane, ca în Rossetti. Anul 1821 apare aici încetul cu încetul, legat de un nume, Clarina, de pildă, de o întîmplare, de un fapt particular. Nu e vorba de scene dramatice, ci, dacă pot spune astfel, de mici tablouri, care ies singure în față, apar pentru o clipă, fără contur și fără determinare. Așa stau lucrurile cu jurămîntul italienilor în jurul drapelului tricolor :

— Tutti unisca una bandiera ! —
Fu il clamore delle squadre,
D'ogni pio fu la preghiera,
D'ogni savio fu il voler,
D'ogni sposa, d'ogni madre
Fu de'palpiti il primier.

— Pe toți să ne unească un steag ! —
Deveni strigătul cetelor de ostași,
Deveni ruga oricărui om cucernic,
Deveni dorința oricărui înțelept,
Deveni primul suspin
Al oricărei neveste, al oricărei mame.

Este o strofă care nu va fi niciodată uitată și este aidoma unui mic tablou, care înfățișează o situație de-

terminată. Vreți să vedeți suspinul acela, entuziasmul acela ?

Una patria avevi in pria
Che donassi a me il tuo cor :
Rompi a lei le sue catene,
Poi t'inebria dell'amor.

(O patrie aveai înainte
De-a-mi dărui inima ta :
Rupe-i acesteia lanțurile,
Iar apoi îmbată-te de iubire.)

Dar ce limbă este aceasta ? Pare o limbă a străzii, — tot farmecul stă în melodie, iar o probă în legătură cu ea ne-o poate da strofa aceea care arată Italia trădată și asuprită și care spune totul :

Non è lieta ma pensosa,
Non v'è plauso ma silenzio,
Non v'è pace ma terror.
Come il mar su cui si posa
Sono immensi i guai d'Italia,
Inesausto il suo dolar.

(Nu e veselă, ci gînditoare,
Nu există aplauze, ci tăcere,
Nu există pace, ci teroare.
Întocmai ca marea pe care stă așezată
Sînt uriașe nenorocirile Italiei
Și-i nesecată durerea ei.)

Și cealaltă :

Da quest'Alpi infino a Scilla
La sua legge è il brando barbaro
Che i suoi regoli invocar.
Da quest'Alpi infino a Scilla
È delitto amar la patria,
È una colpa il sospirar

(Din acești Alpi și pînă la Scilla
Legea ei este spada barbară
Pe care au chemat-o regii aceștia mărunți.
Din acești Alpi și pînă la Scilla
Iubirea de patrie este o crimă
Iar suspinul este o vină.)

Vedem și aici situații mărunte, care ne înfățișează o întreagă lume de sentimente.

Și cîtă forță au imaginile ! Deprinși să vedem steagul acela, azi îl privim cu indiferență, fără să ne aducem aminte că a fost scăldat în atîta sînge și că a inspirat atîta entuziasm. Cu cîte tresăriri erau murmurate, în șoaptă, aceste trei versuri :

Il verde, la speme tant'anni pasciuta,
Il rosso, la gioia di averla compiuta,
Il bianco, la fede fraterna d'amor,

(Verdele, nădejdea ce ne-a hrănit atîția ani,
Roșul, bucuria de-a ne-o fi împlinit,
Albul, încrederea și iubirea frățească,)

pe vremea cînd vederea unui stindard fluturînd părea un adevărat vis ! În altă parte, într-o imagine care devine coșmarul Matildei, este sculptat străinul :

Ha bianco il vestito,
Ha il mirto al cimiero,
I fianchi gli fasciano
Il giallo ed il nero,
Colori esecrabili
A un italo cor.

(Veșmîntul îi e alb,
La coif poartă mirt,
Galbenul și negrul
Îi înfășură mijlocul,
Sînt culori mult urîte
De un suflet italian.)

În felul acesta, numai în cîteva scurte poezii apare aici întreaga lume a anului 1821, care s-a unit mai apoi cu aceea a anului 1848. Și, după cum am arătat, ea este înfățișată aici cu mijloace noi, ori, mai bine spus, foarte vechi ; întinerite însă, grație unor noi combinații melodice, acelea la care nu se gîndea Stuart Mill.

După ce am vorbit despre decasilab, ar trebui să vorbim despre versul de opt silabe al lui Berchet, care este o capodoperă, căci versul de opt silabe este versul cel mai prozaic. El îl transformă cu ajutorul noilor combinații ale strofei ; găsim aici un fel de întrebare, iar apoi răspunsul. Așa se întîmplă în *Sihastrul din Cenisio*, unde versurile :

Libertà volle, ma stolta !
Credè ai prenci e osò commettere
Ai lor giuri il suo voler,

(A voit libertatea, dar ca o neroadă !
A crezut în principi și a cutezat să încredințeze
Voința ei judecății lor)

înfățișează prima parte a strofei, care continuă :

I suoi prenci l'han travolta,
L'han ricinta di perfidie,
L'han venduta allo stranier.

(Principii ei au doborît-o,
Au învăluit-o în vicleșuguri
Și au vîndut-o străinilor.)

Iar mai departe :

Va',discendi, e le bandiere
Cerca ai prodi, cerca i lauri
Che all'Italia il pensier diè.

(Du-te, coboară și caută
Flamurile pentru cei viteji, caută laurii
Pe care gîndirea i i-a dat Italiei.)

Iată însă și răspunsul :

Son disciolte le sue schiere,
É compresso il labbro d'savii,
Stretto in ferri ai giusti il piè.

(Sînt risipite trupele ei,
Este astupată gura înțelepților
Și-s cetluite-n fiare picioarele drepților.)

Sînt toate numai ritmuri noi. Din cînd în cînd, o combinație neprevăzută te îngheață :

Va',ti bea de'soli suoi,
Godi l'aure, spira vivide
Le fragranze de'suoi fior ;
Ma che pro de'gaudi tuoi ?
Non avrai con chi dividerli :
Il sospetto ha chiusi i cuor.

(Du-te, bucură-te de ochii ei,
Lasă-te răsfățat de adieri, inspiră tarile
Miresme ale florilor ei ;
Dar ce înseamnă toate desfătările tale ?
N-o să ai cu cine să le împarți :
Bănuiala a zăvorît inimile.)

Ultimele două versuri, care intervin pe neașteptate pe unda melodică antecedentă, alcătuiesc o nouă melodie.

Acestea sînt trăsăturile poeziilor lui Berchet, dintre care cea mai desăvîrșită este *Sihastrul*, iar cea mai puțin desăvîrșită este *Remușcarea*. Se spune că timpul este cinstit ; uneori este însă și necinstit. Încetul cu încetul, izbutește să tocească sentimentele și să le facă obiș-

nuite, iar ceea ce mai înainte impresiona puternic, cum ar fi soarele, ori flamura tricoloră, devine un lucru comun. După scurtă vreme, Berchet a tăcut. Mai tîrziu, după cîțiva ani de tăcere, emoționat de evenimentele din 1831, a dat la iveală imnul. Și-a pierdut încrederea în italieni. În *Fantezii* veți vedea ambiția de a se găsi *pe sine însuși*, ambiția de a-i putea zgudui încă pe italieni : vine apoi ultimul cîntec, cîntecul lebedei, un cîntec minunat. Este o epocă nouă ; este o poezie nouă, care merită un studiu special.

*

A trecut cam mult de cînd am făgăduit să vă vorbesc despre *Fantezii* și-mi place să cred că ați simțit cu toții nevoia de a le reciti pentru a nu mă obliga să intru în detalii prea mărunte și pentru ca fiecare să înțeleagă ceea ce voi spune. Aceasta se numește seriozitate la învățătură. Îmi aduc aminte că, la Zürich, atunci cînd am vrut să țin un curs despre Petrarca, treizeci sau patruzeci de doamne au cumpărat *Canțonierul*, iar în ajun au dorit să știe despre ce anume voi vorbi, pentru a reciti acele poezii de care urma să mă ocup. Și adaug că această seriozitate la învățătură a elevilor îi dă și profesorului mai multă seriozitate, obligîndu-l și pe el să studieze cu mai mare atenție.

Și, ca să ne întoarcem la noi, vi l-am înfățișat pe Berchet ca poet militant, care scrie în vîltoarea evenimentelor, cu amintiri proaspete și dureroase, cu speranțe încă stăruitoare. Amestecat printre combatanți, atacat cu focuri în serie, ca să spunem astfel, arma lui este pana, iar pana îi este mai puternică aici decît orice armă. Timp de doi sau trei ani scrie cîntece patriotice, cîntecele din 1821. Îi stă în față Italia anului 1821, cu trăsăturile ei cele mai neînsemnate, chiar și cu acelea pe care timpul le șterge cu repeziciune. Iată-l față în față cu soldatul german, al cărui coif este împodobit cu mirt ; cu italienii care jură să lupte pentru libertate, cu fetiș-

cana speriată de măritatul cu un german ; cu mama care tremură pentru feciorul amenințat de primejdia de-a deveni polițist al asupritorilor ; cu sihastrul supărat pe călătorul ce se apropie bucuros de pămîntul Italiei, scăldat în lacrimi și-n sînge. Toți aceștia, și mulți alții, înfățișează episoade din anul 1821. Trec ani și ani, iar Italia nu mai dă nici un semn care să vestească răscoala. Poetul rătăcește prin ținutul surghiunului, dobîndește deprinderi noi, aspiră către alte scopuri, începe ceea ce am numit acțiunea timpului. *Fanteziile* sînt scrise, într-adevăr, în 1829[11], la o bună bucată de vreme după cele dintîi lirice patriotice. S-a spus că timpul este nimicitor. Da, cu timpul, poți ajunge la ștergerea unei întregi pagini din propria-ți viață, izbutești să o apuci pe alte căi, în vederea altor orizonturi, ajungi la dispariția vechiului *sine*. Da, toate acestea s-au văzut și se văd ; înainte însă de a începe acțiunea aceasta de nimicire, intervine, mai ales în firile slabe, o perioadă lentă de transformare. Stînd prin țări străine, ostașul, poetul militant se transformă încetul cu încetul, îndreptîndu-se cu mintea către noi scopuri ; iar complexul acela de idei și de sentimente, materie a poeziilor scrise în vîrtejul acțiunii, nu se șterge, ci se modifică ; dar dacă poetul mai are încă forța de a produce, întreg materialul acela anterior, deși baza a fost schimbată, se înfățișează încă o dată, împreună cu noul *pe mine*, ivit încetul cu încetul. Să nu vă mirați, deci, dacă, după șapte ani, poetul devine iarăși romantic și se apucă să traducă și să culeagă cîntece populare. Iar atunci cînd, luînd-o pe-o altă cărare, nu mai vede în Italia nimic care să-i nutrească speranțele, să nu ne mirăm dacă, într-un moment de înflăcărare și de inspirație, pune din nou mîna pe pană și înfățișează același fond de idei și de afecțiuni ; ni-l înfățișează schimbat, în așa fel încît să producă o poezie nouă.

---

[11] Acesta este, de fapt, anul apariției lor în volum. *(Nota autorului.)*

Perioada aceasta de transformare se cere analizată, fiindcă ne dă cheia tuturor schimbărilor cărora le este supus un poet, chiar și Leopardi, de pildă. Dacă vom cerceta un poet luînd ca bază feluriți ani din existența lui, vom găsi în ei o anumită trăsătură comună ; dacă vom privi însă bine, poeziile lui ne vor arăta o evoluție mai mult sau mai puțin lentă. Ca să vă dau o idee, o să vă spun că transformarea cea mai cumplită este moartea. Imaginați-vă pierderea unei ființe iubite ; — gîndul vă fuge imediat spre Laura, spre Beatrice, spre toate acele creaturi poetice, cărora moartea le-a lăsat întipărită pecetea de neșters a tinereții. Și studiați puțin ce se întîmplă atunci, din punct de vedere psihologic. La început, cît timp ești împovărat de durerea pierderii, ai în față realitatea aceea cu toate amănuntele ei, pe care mai tîrziu le vei uita și care, cît timp îți sînt prezente în minte, topesc ceea ce durerea a condensat înlăuntru și dau frîu liber lacrimilor. O pricină a lăcrimatului este, de pildă, amintirea ultimei dăți cînd ai văzut ființa iubită, ori cea a primei întîlniri, ori a aplauzelor cu care era întîmpinată sărbătorește și așa mai departe. Sînt amănunte de ordin istoric, care, prin ele însele, nu valorează nimic, dar care, în asemenea stări sufletești, sînt totul. Și ai putea pîngări tocmai atunci, în asemenea clipe, realitatea aceea sfîntă, pentru a realiza o operă artistică ? Ai putea lucra atunci cu seninătate și liniște ?

Nu ai avea cutezanța. Luați aminte la lirica lui Dante și observați cît de adînc se deosebește ea de *Divina Comedie*. Da, la început există în fața lui o ființă reală :

Tanto gentile e tanto onesta pare
La donna mia quand'ella altrui saluta...

Pare atît de nobilă și-atît de onestă
Doamna mea, cînd îi salută pe alții...

Iar apoi, cînd își pierde doamna, simți că în fantezia poetului pătrunde junghiul pierderii și scoate de acolo sunete de durere. Aduceți-vă aminte de versurile acelea :

...Morte, assai dolce ti tegno :
Tu dèi omai esser cosa gentile,
Poi che tu sei nella mia donna stata.

(...O moarte, cît de blîndă mi te închipui :
Trebuie să fii plină de noblețe
De vreme ce-ai zăbovit lîngă doamna mea.)

Genul acesta de poezie are, deci, drept temelie o realitate care se impune cu toate trăsăturile ei. Cine ține să înțeleagă poeziile din 1821, să-l situeze pe Berchet în condițiile de atunci.

Se spune că timpul alină cele mai mari dureri și tot el preschimbă realitatea aceea împînzită de atîtea nenorociri în ceva care vorbește fanteziei. Însuși chipul ființei pierdute apare acum doar în cîte un vis ; — Beatrice însăși i se înfățișează poetului, uneori, doar printr-un zîmbet. Ceea ce este neclintit în realitate începe să dispară, iar femeia iubită devine cu încetul o umbră, o fantasmă ce se confundă cu celelalte umbre și cu celelalte fantasme ale vieții ; iar dacă femeia aceasta înfățișa pentru tine un ideal, dacă era, să zicem, inspiratoarea unei iubiri ce te înnobila, acum ea se confundă cu celelalte idealuri. În cazurile acestea, cine nu are forța de a supraviețui idealului său este osîndit să piară ; cine are însă această forță, acela, zic, dobîndește, încetul cu încetul, libertatea spiritului. Sentimentului, așadar, îi urmează imaginația, iar atunci, numai atunci, te poți apleca asupra acestei creaturi, pentru a face din ea, aproape, farul tău luminos, idealul întregii tale vieți.

Înțelegeți acum ce anume este Beatrice, în legătură cu care au pălăvrăgit atît de mult comentatorii, văzînd în ea care teologia, care filozofia, care mai știu eu ce. Ea este mai întîi femeia iubită, preschimbată apoi de imaginație, atunci cînd aceasta este în stare de așa ceva,

şi topită împreună cu noile idealuri ale lui Dante, care nu au trup, ele fiind teologia şi filozofia, şi cărora poetul le dă chipul Beatricei.

Berchet a dat mai întîi Italia anului 1821, care îi smulge cumplite accente de durere şi de mînie, dar care nu arată un chip deosebit ; iar cînd îl are, chipul acela este mai curînd artificial şi retoric. Încetul cu încetul, realitatea se despoaie de amănuntele ei istorice şi se reduce la concept : — Italia asuprită de străin, în ale cărui gheare se zbate, merită să-l aibă pe grumaz :

I re che ha sul collo, son quei che mertò ;

(Regii care-i stau pe grumaz, sînt cei pe care i-a meritat.)

căci este Italia coruptă.

Repet : înainte de orice, transformarea face ca realitatea concretă, înfăţişată în amănunt, şi dînd naştere anumitor efecte şi anumitor afecţiuni, să-şi piardă strălucirea în ochii poetului, care dobîndeşte libertatea mentală ; ca atare, motivarea *Fanteziilor* nu este sentimentul izvorît din realitate, ci imaginaţia liberă. Înţelegeţi, deci, pricina pentru care cîntecele acestea noi poartă titlul de *Fantezii.* Ştiţi că în Scriptură se află ceva asemănător ; sînt aşa-numitele *viziuni.* Ce altceva sînt, într-adevăr, viziunile bărbatului din Pathmos, ale Sfîntului Pavel, ale lui Ezechiel, ale lui Daniel ? Este vorba de omul care alungă de la el realitatea, se înflăcărează şi vede viitorul cu închipuirea. Cînd vremurile sînt îmbibate de credinţă, omul acela este un profet, iar viziunile nu sînt un lucru nefolositor, o distracţie a unui creier bolnav, ci o realitate adevărată, aşa că restul oamenilor cred în ea şi iau drept sigur faptul că lumea trebuie să se sfîrşească peste o mie de ani şi că Daniel a proorocit venirea lui Cristos.

Poezia evului mediu se naşte în mijlocul viziunilor. *Divina Comedie* este ea însăşi o imensă viziune ; iar cînd doreşte să înfăţişeze vreun aspect al ştiinţei din vremea aceea, poetul o face în felul său, cu simboluri biblice,

avînd parcă pretenția de a-i obliga pe ceilalți să creadă în viziunile lui.

Mai tîrziu, Italia ni se înfățișează cu un anume zîmbet neîncrezător pe buze, viziunile ajung pură imitație, iar Varano[12] încearcă zadarnic să le dea din nou viață, căci versurile sale nu corespund nici cu starea societății, nici cu starea lui sufletească. Dar, astăzi, mai sînt ele cu putință ? Susțin că da. Cînd aduci în scenă plebea încă naivă, cînd vrei să compui un cîntec popular și te repezi în mijlocul acelor oameni care păstrează neștirbită credința înnăscută, atunci viziunea este posibilă, atunci poți înfățișa o mamă care să-și vadă pruncul alături de Maria, ori o copilă care să se vadă moartă și dusă în cer de către îngeri. Și poți, fiindcă, în cazul acesta, formele acelea corespund cu o anumită stare a societății. Poezia înaltă, cea care este expresia părții celei mai culte a societății, nu le mai suportă însă ; pentru ea, ar fi un anacronism.

Berchet are meritul de a fi întinerit genul acesta, dîndu-i însă o nouă orientare și plasîndu-l pe singura bază care îl face astăzi posibil. Împrumută numele de la Dante, autor unic în genul acesta ; amintiți-vă, de pildă, versul :

Allor si mosse l'alta fantasia.

(Și s-a mișcat atunci înalta fantezie[13]*.)*

Dar ce sînt aceste *Fantezii* ? Uneori, „fantezia“ aparține oamenilor melancolici, concentrați, muți, care se desprind de realitate și rămîn veșnic absorbiți, extaziați,

---

[12] Alfonso Varano (1705—1788), autor, între altele, al unui număr de 12 *Visioni sacre e morali (Viziuni sacre și morale)*, scrise între anii 1749 și 1766.

[13] Citat din memorie, ca de foarte multe ori, versul este inexact : *l'alta fantasia* (înalta fantezie) se află într-adevăr în *Divina Comedie* (Par., XXXIII, 142), și chiar ca rimă (*Purg.* XVII, 25), dar versurile respective sună cu totul altfel. *(Nota ediției Contini.)*.

făurindu-și o lume de fantasme. Acolo se află stofa din care sînt croiți marii poeți, fondul din care se desprind marii *„rêveurs"*. Este ceea ce nemții numesc *Traum*, iar francezii *rêve*, o înclinare spre a rătăci cu închipuirea, mai ales la cei care nu au o fibră prea puternică, nu sînt prea expansivi, trăiesc prin ei înșiși și cu ei înșiși. Acestui gen îi aparține o poezie a lui Goethe, în care vorbește despre sine însuși, cînd era copil și visa să fie cavaler rătăcitor. Și care dintre dumneavoastră nu a avut sau nu are asemenea momente ? Și chiar eu, rătăcind cu mintea, nu am purtat oare bătălii imaginare, rămînînd învingător, bineînțeles, totdeauna ? Un asemenea fenomen, în cazul unui geniu, devine adevărată poezie. În Italia, asemenea poezii sînt puține, iar unii cred chiar că spiritul italian nu le îngăduie. Spun : cu cerul acesta frumos, cu natura aceasta minunată, cu o viață comunicativă, viață de piețe și de cafenele, Italia poate să aibă poezii profunde și gălăgioase, poezii patriotice și bahice, nu poezii de reculegere și simple. Și totuși, îmi amintesc de numeroase cazuri de acest fel în Dante, de foarte multe în Petrarca, — primul și cel mai mare *rêveur*, — și o să întîlnim și în Leopardi, așa că părerea aceasta nu este întru totul adevărată.

În poezia italiană, mai mult decît așa-numitele *rêves*, domină visele [14]. Vise simbolice găsiți în Dante, vise găsiți în Petrarca, un vis se află în poezia lui Manzoni închinată morții lui Imbonati, un vis există în *Prima iubire* a lui Leopardi. Dar și genul acesta a rămas străin de adevărata și marea poezie italiană : nu a zămislit nimic excepțional, care să reprezinte succesiunea faptelor aidoma cum se întîmplă în vis. Cine ar spune, de pildă, că visul lui Manzoni este un vis ? Prin ce se deosebește de realitate ? Unde sînt trecerile acelea de la o imagine la altă imagine ? Trebuie să tragem așadar concluzia că de pe urma celor două genuri din care iau

---

[14] Făcînd această distincție între francezul *rêve* și italianul *sogno*, De Sanctis îi dă celui dintîi sensul de visare.

naştere fantezia, visul şi „visarea“[15], nu avem încă asemenea monumente poetice încît să ne îngăduie să recunoaştem în ele o parte însemnată a geniului italian.

Iar *Fanteziile* lui Berchet nu sînt nici visări, nici vise, sînt altceva, şi au o profundă bază reală : sînt viziuni transformate. Pentru a înțelege transformarea aceasta, să vedem cum le-a conceput el.

Ați luat seama vreodată la clipa aceea pe care poporul, atît de exact cînd vrea să arate lucrurile pe care le simte, o numeşte *între vis şi viață,* stare intermediară, cînd „nu e încă negru, iar albul dispare“ — cînd nu e încă viață, iar somnul stă să se termine ? Este clipa care precede zorile, atunci cînd sufletul, sătul de somn, se pregăteşte să se trezească, iar fantasmele iau forme precise, ca şi cînd le-am avea în fața ochilor, fiind treji. Se povesteşte că Rousseau ținea pana lîngă pat, fiindcă cele mai frumoase gînduri îi veneau în clipa aceea şi, trezindu-se, înşfăca pana şi scria, pentru că, spunea el, ideile acestea nu i-ar mai fi venit niciodată. Intervine atunci entuziasmul inconştient al creației. O să vă aduceți aminte de ceea ce vă trece prin minte într-o asemenea situație, dar cu ideile acelea, cu formele acelea, n-o să vă mai întîlniți.

Acesta este momentul în care se înfățişează pribeagul — adică Berchet : el nu doarme, este ațipit :

Era sopito l'esule,
Era la notte oscura.

(Ațipise pribeagul,
Iar noaptea era întunecată.)

E-n zori ; este jumătate adormit, jumătate treaz şi îşi aduce aminte de sentimentele şi de discuțiile din timpul zilei, traduse în fantasme.

Aceasta este baza psihologică a *Fanteziilor*. Dar care sînt sentimentele, gîndurile din timpul zilei, care do-

---

15 În original *rêve.*

bîndesc o formă plastică atunci cînd, cum spune Dante, mintea

in sue vision quasi è divina ?

(în viziunile ei este aproape divină ?)

atunci cînd mintea ghicește, parcă ceea ce trebuie să se întîmple ? Pe de o parte, există durerea care-l chinuie pe pribeag, deoarece timpul trece, dar exilul nu trece și, cît timp ține exilul, patria rămîne lîngă el. Poți, aș spune, să te descompui, să te transformi în imaginație, să-i dai gîndirii tale o altă orientare, dar va rămîne veșnic în tine, ca o carie, o amintire, — patria. După atîtea nădejdi și atîta entuziasm, din Italia nu mai țîș-nește nici un glas, iar în orașul acela, Milano, atît de frumos, atît de însuflețit, cu atîta clocot de viață în conspirații și în răscoale, domnește o tăcere desăvîrșită. Ce însemna de fapt Italia din vremea aceea ? Să-i lăsăm în pace pe cei cîțiva inși care se mai puteau îndeletnici cu așa ceva ; era însă Italia căzută din nou într-o stare normală, după o răscoală plină de înflăcărare, Italia ba-lerinelor, a muzicii, a dansurilor, a vinului, așa cum o zugrăvește Berchet într-una din cele mai frumoase poe-zii ale sale, cînd îl pune să vorbească pe un om beat. El avea sentimentul a ceea ce s-a numit decăderea mo-rală italiană, simțea că, singur, poporul său nu era în stare de nimic.

Cînd nu există o forță nouă care să dea o nouă orien-tare vieții, intervine întotdeauna înapoierea la tinerețe. La fel și în cazul nostru se ivește din nou tînărul, ro-manticul, prietenul evului mediu, romanticul care se slujea de evul mediu întocmai cum s-a slujit Cola di Rienzo de gloria Romei antice. În timpurile acelea înde-părtate exista o Italie cu totul deosebită de Italia ac-tuală, puternică, unită în liga lombardă, care i-a impus împăratului o fugă rușinoasă ; și existau cele două forțe, pe care romanticii le vedeau întotdeauna unite, religia

și patria, papa și comunele. Ar trebui făcută istoria acelor patrioți, pentru că ați fi zguduiți, pentru că ați putea să vedeți cîtă durere trebuiau să simtă la gîndul că încă nu puteau dobîndi o asemenea Italie.

Acestea erau gîndurile și sentimentele care trăiau încă în inima lui Berchet ; iar într-o clipă de inspirație, i-a venit ideea să reprezinte, sub forma unor Fantezii, două Italii : aceea a ligii lombarde, așa cum o zugrăvea D'Azeglio în tablourile sale, cum o înfățișa Tosti în *Istoria* sa, cum și-o închipuiau Guerrazzi și D'Azeglio, ca să scoată din ea subiecte de romane ; — iar apoi, față-n față cu cea dintîi, ca înaintea unei oglinzi, Italia vremii sale ; — pentru a-i spune : uită-te cine ți-au fost strămoșii și rușinează-te.

Sînt cinci fantezii, cinci tablouri, în care gîndurile, sentimentele de desperare, de furie, de indignare, capătă, pe plan poetic, o înfățișare fantastică, devin obiective, se preschimbă în istorie ; cum se întîmplă atunci cînd omul nu gîndește, nu simte, ci vede ceea ce a gîndit și a simțit. Liga lombardă oferă aproape trei acte ale dramei, — jurămîntul, Legnano, pacea de la Costanza. Din puzderia acestor amintiri se ivește o oarecare pricină de durere, care ne îndeamnă de îndată să spunem : — Vai, dacă ar arăta astfel și Italia noastră ! Iar atunci cînd mișcările acestea contrarii capătă trup, fiindcă au devenit puternice, prezentarea Italiei antice se întrerupe și urmează, în alte două tablouri, prezentarea Italiei așa cum se înfățișa ea în vremea cînd scria poetul.

Forma în care sînt exprimate toate acestea este *Fantezia.* Atunci, însă, cînd lucrează fantezia, înseamnă că poetul a dobîndit destulă libertate de spirit ca să nu mai fie dominat de realitate. Atunci, omul intră în contact cu natura și cu universul, pentru că se simte în stare să privească în jurul său. Durerea este egoistă și se închide în ea însăși ; cînd, însă, imaginația se pune în mișcare, înseamnă că omul a și dobîndit forța de a ieși din sine, de a face natura părtașă la sentimentele lui. Aici, în aceste viziuni, țîșnește în afară o întreagă lume

exterioară, care pare să nu existe în cîntecele patriotice ; aici, vedeţi Costanza, cîmpul de bătaie, şi munţi, şi şesuri, întreaga natură, teatrul, scena, care în primele cîntece lipseşte cu desăvîrşire, ca şi la Alfieri. Iar acolo, în mijloc, o aglomerare de fantasme, dintre care se înalţă protagonistul, omul excepţional, superior mulţimii şi, totuşi, interpret al mulţimii ; care vorbeşte într-o situaţie determinată, exprimînd sensul ascuns în scena aceea şi în fantasmele acelea. Protagonist este însuşi pribeagul, care, veghind sau dormind, printre popoare civilizate sau barbare, pe munţi acoperiţi de gheţuri sau în văi inundate de verdeaţă

Sempre ha la patria in cor

(Patria veşnic în suflet o are)

şi veşnic, oriunde s-ar afla, fantasmele lui se cheamă Italia.

O dată stabilită situaţia pribeagului, începe *Fantezia*. După o scurtă descriere a scenei, apare solul ; iar, mai departe, de la înflăcărare, se trece la deprimare. Ce vremuri fericite ! Iar astăzi ? Cine mă înţelege în Italia ? Şi vine o a doua *Fantezie*, iar împreună cu ea un chefliu, reprezentant al mulţimii, deprins cu femeile, cu cîntecele, cu dansurile, cu muzica, şi care, sprijinit pe un sîn dalb, este chiar plictisit să audă văicărelile italienilor — numindu-le pisălogeli — şi îşi trăieşte viaţa aşa cum ea este trăită în general de popoarele slabe : fără rost, dar pe cît îi e lui cu putinţă, în gol.

Ţîşneşte însă un alt gînd. — Şi totuşi Italia asta a fost atît de mare odinioară ! Iar aici îi vin în amintire Legnano şi Costanza, dar, în cele din urmă, numele acestea pier, fantasmele dispar şi rămîne poetul, el singur, protagonist în mijlocul scenei, şi, avînd în faţă Italia contemporană, devine satiric şi pune mîna pe bici, co-

pleşit de amărăciunile dezamăgirii, care-l fac ca, în încheiere, să scoată atîtea lacrimi :

...quel che vide ei scrisse.
Ma quel che ancor l'ingenuo
Soffre pensando ai sogni,
Sol cui la patria è un idolo
Indovinar lo può.

(...tot ce-a văzut, el a scris.
Dar ceea ce suferă încă naivul,
Gîndindu-se la visele sale,
O poate ghici doar cel pentru care
Patria este un idol.)

Acesta este tabloul. Dar care este fondul ? Amintiţi-vă ce v-am spus : — nu l-aţi judeca bine pe Berchet dacă v-ar trece prin minte gîndul că ar fi un om energic, avîntat. Din contra, inspiraţiile lui prevestitoare sînt determinate de unele porniri speciale. De fapt, este o fire închisă, tăcută, cum ni-l dezvăluie *Trubadurul*, un melancolic blajin şi tandru. În *Fantezii*, îl vedem lipsit pînă şi de energia şi de avîntul soldatului luptător, ale autorului primelor cîntece : devenind iarăşi cum îi era firea, melancolic, închis în el însuşi şi, în concentrarea lui, cinstit şi simplu în inspiraţie.

Iată-l, de pildă, pe pribeag, care nu a mai apărut niciodată, pînă aici, fără să blesteme, fără să se mînie şi fără să ameninţe : de data aceasta este resemnat şi e vorba de o stare devenită, în ce-l priveşte, obişnuită, de o durere fără speranţe :

Sempre ha la patria in cor,

(Patria veşnic în suflet o are)

A dobîndit forța de a-și analiza și de a-și înfățișa toate impresiile, și de a descrie ceea ce-l înconjoară :

Per entro i fitti popoli,
Lungo i deserti calli,
Sul monte aspro di gieli,
Nelle inverdite valli,
Infra le nebbie assidue,
Sotto gli azzurri cieli,
Dove che venga, l'Esule
Sempre ha la patria in cor.
Accolto in mezzo i liberi
Al conversar fidente,
Ramingo tra gli schiavi,
Chiuso il pensier prudente,
Infra gl'industri unanimi
Appo i discordi ignavi,
O fastidito, od invido,
Sempre ha la patria in cor.

(În mijlocul mulțimilor înghesuite,
De-a lungul potecilor pustii,
Pe muntele bîntuit de geruri,
În văile năpădite de verdeață,
Printre negurile stăruitoare,
Sub cerurile albastre,
Oriunde-ajunge, Pribeagul
Patria veșnic în suflet o are.
Primit în mijlocul celor liberi
Unde poate vorbi fără nici o temere,
Ori rătăcind printre robi
Unde-și ascunde gîndul, înfricoșat,
Printre cei ce nu știu nici unul de-odihnă,
Ori la cei învrăjbiți din prostie,
Cînd e plictisit sau cînd pizma l-apucă,
Patria veșnic în suflet o are.)

Este un motiv care dezvăluie faptul nud, fără impresii, faptul care vorbește de la sine : *patria*, cuvîntul

acesta repetat este expresia mută a unei blînde melancolii, proprie poetului. Cînd se află într-o asemenea stare, care încă nu poate fi numită furtunoasă, îi ies din gură astfel de expresii lipsite de colorit, despuiate de impresii, de parcă n-ar fi simțit nimic ; și totuși trezește atîta simțire, căci ceea ce face impresie este lucrul în sine, iar dacă el ar vrea să brodeze pe tema aceasta, ar face aidoma celui care-și închipuia că va spori forța și maiestatea spuselor lui Cezar, lungindu-le : „*Quid times ? Caesarem vehis*“ [16].

Iată, de pildă, aceste versuri :

Più sul cener dell'arso abituro
La lombarda scorata non siede.

(Printre rămășițele arsei sale colibe
Lombarda, înfricoșată, nu mai zăbovește.)

Este un fapt nud, dar la cîte lucruri nu ne îndeamnă să ne gîndim lombarda asta, care nu-și mai are căsuța ei și care, cu puțin înainte, se afla printre ruinele acesteia !

Dante este maestru în înfățișarea unei asemenea stări sufletești, ca atunci cînd își închipuie că mai multe femei i-ar spune :

...Che fai ? non sai novella ?
Morta è la donna tua ch'era si bella.

(...Ce faci ? N-ai aflat oare ?
E moartă doamna-ți, cea atîta de frumoasă.)

Capodopera *Fanteziilor* este, îndeosebi, ultima. Poetul își imaginează că s-ar afla pe străzile orașului Mi-

---

[16] De ce te temi ? Îl aduci pe Cezar cu tine (lat.).

lano, unde o întîlnește pe mama lui Silvio Pellico, înveșmîntată în negru și blestemînd Spielbergul :

— Patria !... Spilberga !... vittime !... —
Suona il suo gemer tristo.
Quel che dir voglia, il sanno,
Com'ella pianga, han visto ;
E niun con lei partecipa
Tanto solenne affanno,
Niun gl'infelici e il carcere
Osa con lei nomar.

(— Patria !... Spielberg !... victime !...
Se-aude gemetu-i trist.
Ceea ce vrea ea să spună, se știe,
Văzutu-s-a cît poate să plîngă ;
Dar nimeni nu-mparte cu ea
O atît de cumplită durere,
Și nimeni, împreună cu ea, nu cutează să spună
Nici numele nefericiților, nici cum se cheamă-nchisoarea.)

Este una din acele strofe desăvîrșite. în care se evidențiază tocmai forma despre care vă vorbesc, iar în ea nu impresionează nici gîndurile, nici culorile, nici epitetele ; impresionează lucrul în sine.

În asemenea cazuri se schimbă pînă și accentul, iar anumite fraze, care par foarte simple, se pronunță cu glas adînc, menit să dezvăluie starea sufletească.

Și fiindcă mintea poetului se află în atari condiții, țîșnesc din ea forme nemuritoare prin naturalețea lor.

Libertà mal costume non sposa,
Per sozzure non mette mai piè.

(Libertatea nu se-nfrățește cu proastele purtări
Iar prin murdării nu calcă niciodată.)

Iar altundeva :

Volenti, possenti, quai Dio ne creò !

(Dîrji și puternici, cum ne-a făcut Dumnezeu !)

Sînt o mulțime de maxime pline de ascuțime, care țîșnesc desăvîrșite și vii numai prin ele însele.

Mai tîrziu, aerul acela înghețat și condensat începe să se împrăștie, lăsînd loc liber expansiunii și efuziunii. Există unele sentimente dominante, care, la un moment dat, mișcă sufletul și excită fantezia : de la formele mute se trece la alte forme. Dintre acestea, una dintre cele mai izbitoare corespunde marilor bucurii, marilor consolări. Fiindcă, dacă durerea ne închide ușile vieții și ne silește să nu privim decît în noi, — fantezia fiind atît de deprimată încît nu mai are ochi pentru nimic din ceea ce o înconjoară — bucuria are proprietatea de a ne face să devenim expansivi. În opera autorului nostru se află două poezii care corespund cu două dintre momentele acestea și în care el, împotriva obiceiului, devine cam prea prolix și intră în comunicare cu natura exterioară. Una dintre poezii nu atinge desăvîrșirea : e vorba în ea despre pacea de la Costanza.

Poetul descrie amănunțit turlele cenușii, laguna, casele și ferestrele încărcate de flori, mulțimea care petrece, ambasadorii orașelor italiene în capele lor largi, cîntînd biruința și povestind bătălia, fuga împăratului și spaima consoartei, care-l așteaptă timp de trei zile și-l crede pierdut. Totul este întesat cu descrieri, căci sufletul se revarsă în afară și parcă se liniștește în timp ce se deapănă povestea. Cealaltă poezie se apropie mai mult de desăvîrșire : este printre cele din urmă, cînd dispar formele și rămîne numai poetul, care visează să se întoarcă în Italia, în scumpul său Milano. Visează să mai vadă o dată locurile acelea pe care le părăsise fugind, cîmpiile acelea unde mersese de-atîtea ori la vî-

nătoare, adunările acelea în mijlocul cărora se găsise, precum și soarele Italiei, zorile, rîndunica :

Come la vispa rondine,
Tornata ov'ella nacque,
Spazia sul pian, sul fiume,
Scorre a lambir fin l'acque,
Sale, riscende, librasi
Su l'indefesse piume,
Viene a garir nei portici,
Vola e garrisce in ciel...

(Întocmai cum sprintena rîndunea,
Înapoindu-se la locu-i de naștere,
Plutește peste cîmpie și peste rîu,
Coboară pînă aproape de luciul apei,
Urcă, apoi coboară din nou, se sprijină
Pe neobositele-i aripi,
Vine să ciripească sub porticuri,
Zboară și ciripește-n văzduh...)

iar, împreună cu rîndunica, albina, care zăbovește în preajma unei flori :

Com'ape fa indugevole
Circa un fiorito stel.

(Întocmai cum zăbovește albina
În preajma unei tulpini înflorite.)

Ce să spunem despre dumnezeiescul pasaj care urmează și în care bucuria întoarcerii dispare încetul cu încetul ? Poetul se uită peste cîmpii, înainte de a ajunge la Milano, vede plugarii, care

Recan le facce stupide
Che il gramo viver tigne ;
Scalzi, cenciosi muovono
Sul suol dell'ubertà.

(Au chipurile tîmpe
Iar pe ele e zugrăvit traiul nenorocit ;
Desculți, zdrențăroși, calcă
Pe pămîntul belșugului.)

Nu se oprește, însă, căci este nerăbdător să se îndrepte către Milano, să se afle în mijlocul orășenilor ; sosește acolo și, cumplit impresionat, exclamă cu tristețe :

Son questi ?...

(Ăștia sînt ?...)

Este trecerea către o altă situație, care se ivește în chip viu și spontan.

Uneori, bucuria devine entuziasm, ca și cînd poetul s-ar afla în mijlocul combatanților, iar atunci îi reușesc endecasilabi unici în Italia :

Su ! nell'irto, increscioso alemanno,
Su ! lombardi, puntate la spada,
Fate vostra la vostra contrada,
Questa bella che il ciel vi sortì.

(Sus ! asupra necioplitului, nesuferitului neamț,
Sus ! lombarzi, îndreptați-vă spada,
Faceți ca țara voastră să fie a voastră,
Țara asta frumoasă pe care cerul v-a hărăzit-o.)

Asemenea avînturi inspirate și pline de bucurie sînt rare, dominînd adîncul dezgust față de Italia prezentă, dezgust care devine și mai impetuos atunci cînd aceasta este comparată cu Italia din trecut. În acest gen, vă atrag atenția cu privire la două poezii care sînt într-adevăr partea vie a *Fanteziilor* ; în rest se întrevede ici și colo imitația, iar atunci cînd se compară prezentul cu trecutul Italiei, se invocă anumite motive prea moderne,

producîndu-se astfel un oarecare anacronism și puțină confuzie.

Există deci un mic fragment alcătuit din versuri scurte, ca și cînd ar fi vorba de cineva care nu e în stare să-și dezvolte gîndirea, versuri scurte care se succed grăbite și parcă se devoră, întocmai cum își devoră oamenii aceia viața în trîndăvie și fără folos. Este un metru întinerit, bine ales, care înfățișează cum nu se poate mai potrivit lumea exterioară. E vorba de o desăvîrșită obiectivitate, de o viziune lipsită de impresii, care produce totuși cea mai puternică impresie. Iată-l pe bețiv, în mijlocul celorlalți pierde-vară :

Quale il piè lindo esercita
A danze pellegrine ;
Quale allo specchio è intento
A profumarsi il crine ;
E qual su molle coltrice
S'adagia ; e vinolento
Rattien della fuggevole
Gioia, cantando, il vol.

(Unul piciorul elegant și-l deprinde
Cu dansuri nemaivăzute ;
Un altul uitîndu-se tot timpu-n oglindă
Părul și-l parfumează cu grijă ;
Iar altul pe salteaua cea moale
Se-ntinde, și îmbuibat de vinațuri
Oprește, cîntînd,
Zborul bucuriei fugare.)

Toată mînia aceea care a dat naștere celorlalte cîntece nu mai există aici. Este spectacolul decăderii morale italiene, înfățișată fără nici o găteală, prinsă pe viu și producînd cea mai puternică impresie, fără ca nimic să ne dezvăluie ceea ce gîndește ori simte poetul : care este ascuns, pare indiferent, povestește numai și, povestind,

îți insuflă groaza de omul acela destrăbălat, care încheie :

Poggiato a un candido
Sen, non m'assalgano
Nenie per l'italo
Defunto onor ;
Ma baci fervidi,
Lepide insidie,
Deliri, aneliti
E baci ancor

(Sprijinit pe un sîn
Dalb, prin minte nu-mi trec
Litanii pentru răposata
Italienească onoare,
Ci sărutări pătimașe,
Șotii pline de haz,
Aiurări, dorințe aprinse
Și din nou sărutări.)

Celălalt fragment despre care vă vorbeam se află la sfîrșit, cînd poetul a rămas singur și cînd scornelile imaginației au pierit. Pe sine se vizează, pe sine se vede și ies atunci la iveală rănile pe care toate vedeniile acelea le-au produs în inima lui. Își făurise în imaginația sa o Italie atît de deosebită, lăsase în urmă un Milano atît de deosebit ! Reprezentarea externă este însoțită atunci de epitete, de reflecții și de comparații, care dau relief acelor imagini și nu mai exprimă o stare nedeslușită de melancolie, ci suferința ascuțită a privitorului :

Poi quel che vide ei scrisse.

(Și-a scris apoi tot ce-a văzut.)

Nu pot să spun cît de uimitor au fost alese acele trăsături ale Italiei. Eu care nu sînt un om al lui 1821, eu care sînt un om al lui 1848, care am fost de față la

reacţiune vreme de cîţiva ani — şi n-am fost de faţă mai mult fiindcă am fost băgat în închisoare — eu, deci, îmi pot da seama pe deplin cît de pătrunzătoare sînt aceste gînduri. Iar dacă la Milano se aflau străinii, să ne amintim aici de zbirii care insultau pe oricine şi smulgeau barba unor oameni cîtuşi de puţin de rînd şi îi sileau să-şi plece capul. Numeroşi bărbaţi de valoare, care astăzi se află, poate, sus, se duceau pe atunci să asculte liturghia ca să facă pe placul lui Dumnezeu şi-al celor care preschimbaseră un mijloc de guvernare într-o religie.

Cercetaţi trăsăturile acestea, aşa cum le-a descris poetul. Înainte de orice altceva se află deziluzia, o melancolie care, însoţită de dezamăgire, devine durere :

Son questi ? È questo il popolo
Per cui con affannosa
Veglia ei cercò il periglio,
Perse ogni amata cosa ?
È questo il desiderio
Dell'inquieto esiglio ?
Questo il narrato agli ospiti
Nobil nel suo patir ?

(Ăştia sînt ? Ăsta e poporul
Pentru care, el, veghind fără odihnă,
A căutat primejdia
Şi a pierdut tot ce iubea ?
Asta să-şi fi dorit
În frămîntatu-i exil ?
Ăsta este poporul nobil în suferinţa sa
Despre care le povestea oaspeţilor ?)

Spusese întotdeauna : poporul acela este nenorocit, dar nobil, pierduse totul pentru el, dorise atît de mult să se înapoieze la el şi îl găsea atît de schimbat în rău !

Şi iată o descriere în care nu mai există nimic mut, iar fiecare frază este o lovitură de pumnal :

Ecco infra loro il teutone
Dominator passeggia ;
Li assal con mano avara,
Li insidia, li dileggia ;
Ed ei tacenti prostransi
Fidi all'infame gara
Di chi più alacre a opprimere
O chi'l sia più servir.

(Iată, printre ei se preumblă
Stăpînitorul teuton ;
Cu mînă murdară-i atacă,
Le-ntinde curse, îi batjocorește ;
Iar ei se prosternă tăcuți,
Încrezători în rușinoasa întrecere
Dintre cel mai sprinten la asuprit
Și cel mai înclinat să slujească.)

Cîtă vioiciune a culorilor ! Iar acel *rușinoasa* cît de bine exprimă el ultimul stadiu al tulburării poetului ! Şi continuă :

In tante fronti vacue
D'ogni viril concetto

(În atîtea capete goale
De orice gînd bărbătesc)

— chiar şi aceasta fiind o formă nouă, una din acelea care ţîşnesc în momentele de indignare —

Chi un pensier può ancor vivo
Sparar d'antico affetto ?
Chi vorria farvel nascere ?
Chi non averlo a schivo,
Come il blandir di femmina
Sul trivio al passeggier ?

(Cine poate spera de la o dragoste veche
Un gînd încă viu ?
Cine-ar vrea să-i dea din nou viață ?
Cui nu i-ar fi scîrbă de ea
Ca de mîngîierea dăruită unui trecător
De către o tîrfă, la răspîntie ?

Și se vorbea în șoaptă, privindu-se împrejur, de teama spionilor : faptele acestea josnice au dobîndit nemurire în versurile care urmează :

Chi dietro un flauto gongola,
Che di cadenze il pasca,
E chi allibisce ombroso
D'ogni stormir di frasca ;
Come nel buio il pargolo
Sotto la coltre ascoso,
Se il dì la madre improvida,
Di spettri a lui parlò !

(Unul se bucură nebunește de-un flaut
Care-l hrănește cu ritmuri,
Iar un altul înlemnește de frică, bănuitor,
La oricare foșnet de creangă ;
Întocmai ca pruncul, pe întuneric,
Sub cuvertură ascuns,
Dacă maică-sa, în timpul zilei,
I-a vorbit, nesăbuită, despre fantome.)

Apar și comparațiile, de care, mai înainte, se făcea atîta economie ; și ce zîmbet disprețuitor în compararea acelei lumi cu niște copii temători !

Și se mergea la biserică, pentru a cîștiga bunăvoința tiranului ; bigoți ipocriți se dădeau de ceasul morții să se facă văzuți de către comisarul de poliție. Lucru care ne este spus cu ajutorul cîtorva gînduri de neuitat :

Altri il pusillo spirito
Onesta d'un vel pio ;
Piaggia i tiranni umile,

E sen fa bello a Dio.
Come se Dio compiacciasi
Quant'è più l'uom servile,
L'uom sovra cui la nobile
Immagin sua stampò !

(Un altul sufletul fricos
Şi-l împodobeşte cu un văl cucernic ;
Îi linguşeşte umil pe tirani
Şi se înfrumuseţează în faţa Domnului.
Ca şi cînd acesta s-ar bucura cu atît mai mult
Cu cît omul este mai slugarnic,
Omul, în care el şi-a întipărit
Imaginea lui nobilă.)

După ce-aţi văzut diferitele forme ale *Fanteziilor* o să mă întrebaţi : dar, în esenţă, ce este ? Socot că v-am spus totul. Vreţi să vă vorbesc încă despre limbă, despre stil, despre metrică ? Voi nota numai că limba este aici nouă, făurită parcă, aş spune, de el, amestecată cu ceva personal şi curgător, care nu putea fi întîlnit mai înainte ; — că metrica este şi ea nouă, căci e vorba de vechile strofe, cu rime la distanţă, care se transformă, întrerupte de accente ce cad pe ultima silabă a unui cuvînt, aşa că întregul, alcătuit din versuri de zece sau unsprezece silabe, fără multe rime, produce o mişcare condensată, scurtată, proprie gîndirii care lucrează cu repeziciune. Ca atare, există noutate nu numai în gîndire, ci şi în formă. Este, în fond, expresia directă, imediată, care nu izvorăşte dintr-o fantezie ce lucrează abstract, pe seama sa proprie, ori dintr-o minte despărţită de sentiment ; ia naştere însă chiar din sentiment, acesta din urmă avînd puterea de a transforma imaginaţia într-un instrument cu ajutorul căruia să exprime dispoziţia aceea sufletească.

Sînt toate *Fanteziile* la fel de frumoase ? Nemuritoare şi minunată este ultima, — plină de viaţă cea a *beţivului* ; în celelalte există stagnări, răceală, din pricina amestecului de ev mediu şi de vremuri moderne, —

ceva care uneori obosește, cu toate că, prin scurtimea ei, poezia ne atrage și ne angajează ; cea mai slabă este cea care vorbește despre Costanza.

Ce este deci Berchet ? Ce judecată definitivă ne ofe-riți, după ce ați vorbit despre el cu atîta dragoste ?

Nu v-am arătat-o ? El nu este poetul perfect, — des-chide calea, aruncă asupra ei raze luminoase, dar nu este dintre cei care, ca niște statui istorice, marchează o epocă. Întîlniți motive pline de gingășie, sonate mag-nifice ; nu găsiți încă orchestra, — întregul acela cu bază largă, dezvoltat în chip convenabil, care se cheamă școală, un complex de idei și de sentimente. Dacă există un poet cu care îl putem compara, acela este André Ché-nier, autor, numai, al cîtorva poezii, dintre care una de o încîntătoare frumusețe [17] ; acesta, tînăr încă, a fost condamnat la ghilotinare, iar, în timp ce-și înclina capul în fața călăului, se spune că ar fi exclamat : — Și to-tuși, era ceva aici înăuntru ! Ghilotina a sfărîmat acel *ceva,* care a căzut, împreună cu creierul, în coșul de tristă amintire.

În Berchet exista *ceva* care nu putea să iasă în afară în timpul vieții obișnuite și care a țîșnit în întregime în anumite momente extraordinare. Iar o dată sfîrșite acestea, dacă ciocăniți în fruntea lui, nu mai simți ni-mic, înăuntru domnește golul.

---

[17] Este vorba, se pare, de *La jeune captive* (Tînăra roabă). *(Nota ediției Contini.).*

SUMAR

Lector : FLORIN CHIRIȚESCU
Tehnoredactor : V. E. UNGUREANU

Bun de tipar 5.05.1982. *Coli tipar* 28.



Tiparul executat sub comanda
806 la
Întreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97
București,
Republica Socialistă România

Tot ceea ce este nedeterminat, confuz, schiţat, schematic, afectat, exagerat, sentenţios, alegoric, abstract, general, particular, nu îmbrăţişează forma, ci este opusul formei, este lipsa de formă şi diformul, este neputinţa, şi dovedeşte veleitarism, nu voinţă de a produce. Sub acest aspect, esenţa artei nu este idealul, şi nici frumosul, ci viul, forma; chiar şi urîtul aparţine artei, ca şi naturii; urîtul este şi el viu: în afara domniei artei se află numai lipsa de formă şi diformul [...] Frumosul! Spuneţi-mi dacă mai există ceva atît de frumos ca Iago, formă izvorîtă din străfundurile vieţii reale... una dintre cele mai frumoase creaţii ale lumii poetice.

Francesco De Sanctis,
CRITICA LUI PETRARCA

Francesco De Sanctis (1817—1883) îşi începe activitatea pe tărîm cultural mai întîi ca profesor particular în şcoala marchizului Basilio Puoti (1835) la Napoli, unde îşi deschide apoi (1839) propria lui şcoală. În conflict cu absolutismul regal reinstaurat cu violenţă după mişcarea din 1848, De Sanctis este exilat, apoi arestat. În 1853 îşi redeschide o nouă şcoală, la Torino, şi predă lecţii de italiană la un pension de fete. Între 1856—60 funcţionează ca profesor de literatură italiană la Politehnica din Zürich. În 1861 Cavour îl numeşte ministru al instrucţiunii, funcţie pe care o reia şi după alţi cîţiva ani. În 1866 apare prima culegere de *Eseuri critice*, întregită cu volumele care se succed între 1869 şi 1879. Între 1870—1871 publică la Napoli *Istoria literaturii italiene*, una dintre cele mai prestigioase opere de istoria culturii italiene de la origini şi pînă la Manzoni şi Leopardi.

Lei 20,50